

Technická univerzita v Liberci
FAKULTA PEDAGOGICKÁ

Katedra: Českého jazyka a literatury
Studijní program: Učitelství pro 2. stupeň ZŠ
Studijní obor Český jazyk – německý jazyk
(kombinace)

Románová trilogie Jiřího Kratochvila v kontextu
české postmoderní prózy
Kratochvil's Novel-trilogy in Czech Postmodern
Prose Context

Autor:
Štěpán Beneš

Podpis:
.....

Adresa:
Obce Ležáků 510
53701, Chrudim III

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Chocholoušek

Počet

stran	grafů	obrázků	tabulek	pramenů	příloh
75	0	0	0	57	0

V Liberci dne:
12.5. 2008

Východiska: Analýza a literární interpretace románové trilogie Jiřího Kratochvila

Cíl: Cílem diplomové práce je interpretace vybraných děl Jiřího Kratochvila a jejich zařazení do kontextu současné české prózy

Metody: Metoda literární analýzy a komparace

Prohlášení

Byl(a) jsem seznámen(a) s tím, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé diplomové práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li diplomovou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Diplomovou práci jsem vypracoval(a) samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím diplomové práce a konzultantem.

Datum: 12.5. 2008

Podpis: Beneš

Poděkování:

Chtěl bych vyjádřit poděkování mému vedoucímu diplomové práce Mgr. Jiřímu Chocholouškovi za odborné vedení, rady a pomoc při zpracování tématu.

Resumé

Práce se zabývá interpretací vybraných děl Jiřího Kratochvila a jejich zasazením do kontextu současné české prózy. Důraz bude kladen zejména na jednotlivé složky díla, které mohou být označeny jako postmoderní. Práce se zaměřuje na autorovu osobitou poetiku, důkladně se zabývá jeho koncepcí „otevřeného díla“. Jsou zde vyzdvíženy konkrétní prvky uměleckého díla, díky nimž lze v tomto případě mluvit o románové trilogii.

Summary

The work deals with the expression of chosen Jiří Kratochvil's works and their contextualization in contemporary Czech prose. Accentuate will be especially individual aspects, which could be denoted as postmodern. We target also author's individual poetics, we get acquainted with his „open work“ conceptual model properly. We emphasized concrete constituent parts, due to them we can in this even talk about a novel trilogy.

Zusammenfassung

Die Arbeit befasst sich mit der Interpretation der ausgewählten Werken von Jiří Kratochvil und ihren Einfassungen in den gegenwärtigen Kontext der tschechischen Prosa. Betont werden besonders die einzelnen Bestandteile des Werkes, die als postmodern markiert werden können. Die Arbeit konzentriert sich auf die eigene Poetik des Autors, gründlich befasst sich mit seiner Konzeption des „offenen Werkes“. Hervorgegeben sind besonders konkrete Merkmale des Kunstwerkes, dank ihnen man in diesem Fall über eine Romantrilogie sprechen kann.

Osnova

Úvod.....	8
1. Jiří Kratochvíl a postmoderní literatura	9
1.1. Osobnost Jiřího Kratochvíla	9
1.2. Postmodernismus – obecná charakteristika	10
1.3. Postmodernismus v české literární tvorbě	13
2. Románová trilogie Jiřího Kratochvíla	16
2.1. Medvědí román	16
2.2. Uprostřed nocí zpěv	33
2.3. Avion	43
3. Román jako „otevřený systém“. Koncepce Jiřího Kratochvíla	52
4. Kompoziční principy a prostředky Kratochvilovy trilogie	58
4.1. Kompoziční princip paralelní	58
4.2. Kompoziční princip repetiční a variační	59
4.3. Kompoziční princip kontrastní	65
5. Stylistické složky Kratochvilovy trilogie. Intertextovost. Jazyk.	67
6. Závěr	72
Seznam literatury	73

Úvod

Cílem diplomové práce je interpretace románové trilogie Jiřího Kratochvila a její zařazení do českého literárního kontextu. V práci bude kladen důraz na konkrétní motivy a postupy, které jsou současnou vědou pokládány za výrazy literárního postmodernismu. Diplomovou práci jsem rozčlenil do několika kapitol.

V kapitole první se seznámíme s osobností Jiřího Kratochvila a obecnou charakteristikou postmodernismu jako ideového proudu, důraz bude kladen na jednotlivé prvky postmodernismu literárního. Zařadíme výše zmíněný termín do českého literárního kontextu, uvedeme si některé významné autory, jejichž díla lze považovat za postmoderní.

V kapitole druhé se již blíže seznámíme s konkrétními díly Kratochvilovy románové trilogie, tedy s romány *Medvědí román* (1990), *Uprostřed noci zpěv* (1992) a *Avion* (1995).

Kapitola třetí má za úkol charakterizovat Kratochvilovu osobitou uměleckou koncepci – román jako „otevřený systém“. Na konkrétních příkladech si uvedeme podstatné rysy zmíněné koncepce.

Ve čtvrté kapitole se zaměříme na nejdůležitější kompoziční principy uplatněné v dané trilogii. Jednat se bude o kompoziční principy paralelní, kontrastní, repetiční a variační. V této kapitole bude kladen důraz též na důležité motivy, které autor ve svých dílech opakovaně užívá a variuje. Řadu z nich bude možné označit za motivy typicky postmoderní. V páté kapitole budeme sledovat jednotlivé stylistické složky, důraz bude kladen zejména na intertextualitu a jazyk Kratochvilovy trilogie.

V části závěrečné pak shrneme hlavní myšlenky diplomové práce.

1. Jiří Kratochvíl a postmoderní literatura.

1.1 Osobnost Jiřího Kratochvíla.

Spisovatel Jiří Kratochvíl (narozen 1940 v Brně) je prozaik, esejista a autor rozhlasových her. Po maturitě vystudoval Filozofickou fakultu v Brně, následně působil jako pedagog v Dobrušce. V druhé polovině šedesátých let byl knihovníkem v brněnském rozhlasu, v letech sedmdesátých a osmdesátých pracoval v různých dělnických profesích (telefonista, noční hlídač, jeřábník). Po roce 1989 se na čas do brněnského rozhlasu vrátil, v současné době je spisovatelem z povolání. „Žiju teď na malém městečku, kde o mně nikdo neví, že jsem spisovatel, a kde je knihkupectví, v němž se nikdy neobjevila žádná má knížka, žiju stranou toho, čemu říkám literární provaz, a nikdy jsem nepatřil k žádnému literárnímu společenství a můj kontakt s jinými spisovateli je odedávna minimální, nezajímá mě literatura jako věc společenské prestiže a jde mi jen o možnost konečně se soustředit na psaní. Životní okolnosti mému psaní nikdy moc nepřály (zato jsem si užil toho, čemu Gorkij říkal „moje univerzity“ a Hrabal „umazat se od života“) a ten luxus být doma a psát a dokonce i publikovat si můžu dopřát až teď, v tom svém již hodně pozdním spisovatelském odpoledni, takže bych moc rád zůstal stranou toho teritoria intrik a závistí, které je taky bohužel součástí literatury.“¹ Kratochvilovu uměleckou činnost výrazně ovlivnily zejména dva zásadní zážitky. Prvním z nich je emigrace autorova otce v roce 1952 (v té době bylo Jiřímu Kratochvilovi dvanáct let), druhým pak rok 1968 a následné „zařazení se“ mezi zakázané autory. Obě životní zkušenosti se stávají častými tématy jeho děl, u celé řady protagonistů autorových příběhů můžeme konstatovat autobiografickou motivaci, což se nejvíce projevuje při líčení příbuzenských vztahů jednotlivých hrdinů.

Jiří Kratochvíl debutoval eseji a povídkami již v letech šedesátých (Plamen, Host do domu), v letech sedmdesátých a osmdesátých psal pouze pro samizdatová a případně exilová periodika (Obsah, Vokno). Jeho oficiálně vydanou knižní prvotinou se stal až *Medvědí román* (1990), dílo osobitě reagující na skutečnost totalitního režimu. Následující publikovaná díla, například *Uprostřed nocí zpěv* (1992), *Avion* (1995), cykly povídek *Orfeus z Kénigu* (1994) a *Má láska, Postmoderno* (1994) už jen posílila autorovu pozici na české literární scéně. Jako jeden z mála českých spisovatelů se Jiří Kratochvíl otevřeně hlásí k literárnímu postmodernismu. Následující kapitola má za úkol zmiňovaný pojem postmodernismus více přiblížit.

1.2 Postmodernismus – obecná charakteristika.

Počátky nového ideového proudu - postmodernismu – lze časově situovat zhruba do šedesátých let 20. století, kdy se o daném pojmu začíná hovořit nejprve v severoamerické a následně v západoevropské kultuře. V souvislosti s proměňujícím se kulturním ovzduším doby se postmoderní proud formuje nejprve ve smyslu pouhé kritiky zažitých modernistických principů a překonání modernistických tezí, postupně je však transformován do již samostatného a plnohodnotného ideového proudu. Zdůrazněme, že pojem postmodernismus se neužívá pouze v oblasti umělecké (případně literární), nýbrž se obecně vztahuje k jevům sociálním a vědeckým, čímž reaguje na poválečnou krizi lidského intelektu. Se vzrůstajícím množstvím informací se současný člověk paradoxně v okolním světě čím dál více ztrácí a postrádá schopnost mu rozumět, následuje nemožnost pochopit sám sebe, svou individualitu a jednotu. Odmítnutí základních principů moderny, jakými jsou zejména jednotný pohled na svět či podávání jednoznačných odpovědí, se tak stává ústřední postmodernistickou myšlenkou. Okolní svět vidí postmodernisté jako multikulturní, zdůrazněna je možnost koexistence různých pravd a úhlů pohledu na danou skutečnost. Upřednostňován je pluralismus a názorový a kulturní relativismus. Postmoderní umění literární vedle sebe často klade i protichůdné styly, jejichž společná koexistence je přímo žádoucím předpokladem kvalitního uměleckého díla. Vypsát konkrétní definici zachycující postatu tohoto životního a uměleckého postoje je úkol prakticky nemožný. Martin Hilský spatřuje dva základní předpoklady daného principu následovně: „1) *realita sama je natolik fantastická, že se rozdíl mezi skutečností a fikcí do značné míry stírá, a realita sama „vymýšlí“ ty nejjantastičtější a nejnepravděpodobnější situace; 2) dopad informačních médií na současnou realitu je tak podstatný, že se opět stírají hranice mezi realitou a fikcí a namísto jedné, pochopitelné, ucelené skutečnosti jeví se současná realita jako chaotický, neprůhledný soubor mnoha skutečností...*“²

Za teoretického průkopníka literárního postmodernismu lze považovat amerického kritika a esejistu Leslieho A. Fiedlera, jenž se jako jeden z prvních pokusil o určitou systematizaci daného myšlenkového proudu. Za základní nové či aktualizované postmoderní zdroje Fiedler považuje zejména western, sci-fi a pornografii. **Western** v jeho (a případně postmoderním) pojetí můžeme chápat jako symbol vzkříšení starších autentických forem četby, případně v užším slova smyslu jako archetypální téma proměny chlapce ve zralého jedince, schopného

čelit zlu a nespravedlnosti světa. Žánr **science fiction** zase upomíná na předpoklad stírání hranic mezi realitou a fikcí, minulostí, přítomností a budoucností. Daný žánr také poukazuje na jedno z dalších velkých témat postmoderní literatury, které může souviset s koncem tisíciletí, totiž na apokalypsu, člověku adresované varování před možnými následky jeho civilizační expanze. **Pornografie** symbolizuje naprostou tematickou svobodu a detabuizaci. Vyzdvihována jsou zejména do té doby značně problematická a svým způsobem pokrytecká chápání prožitků spojených s lidskou přirozeností.

Zejména v latinskoamerické oblasti se v přibližně stejné době jako postmodernismus rozvíjí umělecký směr nazývaný **magický realismus**, nacházející s hnutím postmoderním řadu shodných či podobných charakteristik. Magický realismus se uplatňuje v zemích se silnou tradicí mytologie nebo ústní slovesnosti. Důraz je kladen na prolínání skutečného a snového světa, na napětí mezi reálnem a fantazií.

Jak lze tedy co nejvýstižněji charakterizovat již konkrétní postmoderní dílo? Jako jednu z nejtypičtějších vlastností postmoderních textů můžeme uvést **parodování dosavadních významných autorit**. Pro postmoderního spisovatele není původnost absolutní hodnotou, přímo naopak. Autoři si zakládají doslova na **destrukci již zažitých modelů** a jejich následné hravé inovaci, původní text bývá často **parodicky přehodnocen**, časté je využití až doslova krajní ironie a černého humoru. V souvislosti s výše zmíněným je zde jako literárně-vědecký termín aktualizován pojem **palimpsest**, v původním významu označující rukopis napsaný na pergamen po předchozím odstranění původních textů. V aktualizované podobě termín vystihuje tvůrčí metodu, při níž autor do díla vkládá formou konkrétních citací, aluzí a parodií zjevné odkazy na pretext. Původní dílo v textu mnohdy doslova „prosvítá“. Je však nutné upozornit, že při práci s konkrétními citáty a aluzemi autor usiluje spíše než o věcné oživení původního textu o jeho přehodnocení, užití v nových a nečekaných souvislostech. Z toho plynou nové možnosti interpretace již zažitých vztahů, pro čtenáře často až šokující. V důsledku toho se dostáváme k dalším atributům důležitým pro charakteristiku postmoderního textu, jež můžeme charakterizovat pojmy **hravost a spontaneita** jako základní principy tvorby. Použití iracionálních prvků a překročení veškerých dosavadních dogmat a tabu značně přehodnotilo také vztah **čtenář – autor**, který v novém pojetí snad nejlépe vystihuje termín **emancipace**. Čtenář se stává autorovým plnohodnotným partnerem, často doslova „spolutvůrcem díla“, text jako celek dotváří až

konkrétní vnímání. Naprostá tvůrčí svoboda má za následek **vícevrstevnatý charakter výsledného díla** v jeho neustálém pohybu od „vážného ke směšnému“, od zábavné epičnosti k symbolice a filozofování. S tím souvisí pro postmoderní texty typická možnost **dvojí recepce**. Do značné míry záleží na konkrétním příjemci (jeho vzdělanost, sečtenosti a zkušenosti, ochotě přistoupit na autorovu hru), jaké jednotlivé složky díla se mu podaří odkrýt, zda bude číst knihu jako zábavný či napínavý příběh, nebo zda pronikne více do hloubky, půjde za myšlenkovým poselstvím daného díla, vychutnávající skryté kontexty, účelové parodie a travestie, autorovy reinterpretace. Zvýšená pozornost je ve sledovaných dílech soustředěna na samotný **tvůrčí proces**, přímo v textu se setkáváme s informacemi o zrodu díla. Oblíbené jsou **autorské sebereflexe**, spisovatel sám poskytuje možnou interpretaci textu, nešetří k němu komentáři a poznámkami (často ironickými), zbavuje tak text jeho iluzivnosti. Úvahy také často směřují k samé podstatě a smyslu psaní. Doslova **dominantní postavení vypravěče** se projevuje v nabízení různých možných řešení příběhu, četnými variacemi scén, témat a motivů, rozehráváním her na všech možných úrovních (jazykové, kompoziční, tematické,...). Vypravěč bývá často autobiograficky motivován. Se zrovnoprávněním „snu a skutečnosti“, absurdních a reálných jevů, souvisí též repertoár s oblibou užívaných motivů dvojnickví, labyrintu, masky, zrcadla a psychických chorob.

1.3 Postmodernismus v české literární tvorbě.

V českém literárním kontextu lze za postmoderní považovat zejména ty autory, jejichž tvorba se ubírá uměleckou linií vyznačující se rozbitím tradičního příběhu, kde jsou epická vyprávění nahrazena rafinovanou hrou plnou fantaskních vizí, myšlenkových asociací a využíváním četných literárních odkazů. Mnoho z výše uvedených principů můžeme konstatovat například již v tvorbě Karla Čapka či Josefa Váchala, nicméně dle Lubomíra Machaly můžeme za díla, u kterých je atribut postmoderní již zcela na místě, považovat romány *Profesionální žena* (1971) Vladimíra Párala a *Královny nemají nohy* (1973) od Vladimíra Neffa. V *Profesionální ženě* vyzdvihuje Lubomír Machala to, „...že Vladimír Páral zčásti zúžitkoval příběhové schéma Pygmalionu G. B. Shawa a současně si s nadhledem pohlíží s milostným maratónem nezdolné Angeliky, hledajícího svého milovaného manžela po celém světě, [knihy] disponovala rovněž sebeironickou reflexí

spisovatelského pachtění za čtenářským zájmem...“³. V Neffově próze vyzdvihuje alegorické pozadí románu skrývající se za „...dumasovským dobrodružným mimikry“.⁴

České postmoderní texty se zpočátku nesetkávaly s příliš vřelým přijetím dokonce ani v prostředí českého samizdatu (odmítání „oficiálními autoritami“ je pochopitelné). Samizdatové prostředí dávalo přednost textům s důraznější společensko-kritickou angažovaností. Postmoderní autoři si cestu ke svým čtenářům nacházeli velice zvolna. Jedním z charakteristických znaků českého literárního postmodernismu je fakt, že řadu spisovatelů můžeme zároveň považovat za odborníky v oblasti estetiky, literární historie a teorie, což výrazně ovlivňuje jejich beletristickou tvorbu, často plnou osobitých reflexí. Podstatná část jejich próz bývá spojena s prostředím velkoměsta (Praha, Brno), odehrávají se zejména v jejich tajemných zákoutích, tedy v prostoru, kde se uplatňuje autorská imaginace. Reálná místa pak často bývají obydlena celou řadou skutečných i záhadných bytostí, protagonistů jejich próz.

Přiblížme si nyní o trochu více několik vybraných českých autorů, ve jejichž dílech sám Jiří Kratochvil reflektuje řadu styčných momentů se svou vlastní tvorbou a jejichž díla lze v duchu výše uvedených charakteristik považovat za díla českého literárního postmodernismu.

Michal Ajvaz (nar.1949) je pražský zástupce fantaskní linie české prózy, jehož tvorbu můžeme považovat za postmoderní. Dějiště svých prozaických děl s oblibou zasazuje do naší metropole, pražské realie se v jeho příbězích prostupují s řadou magických a nadpřirozených jevů. Město je zobrazeno jako tajuplný labyrint, v němž se nemožné stává možným. Přelidněnost současného velkoměsta v textech často symbolizuje jeho odlidštěnost. Pevnou součástí jeho literárního odkazu často bývají esteticko-filozofické meditace, narážky v textech často směřují k významným filozofům (Kant, Hegel), časté jsou též lingvistické a literárněvědné reflexe. Hrdinové jeho knih bývají zasaženi rozporem mezi autentickým a simulovaným životem, pohybují se v prostředí plném živočišných a rostlinných zvláštností či doslova bizarností, častým motivem jsou tajuplná putování. Jeho díla směřují k neustálému znejišťování našich znalostí o řádu světa i o nás samých, autor s oblibou odhaluje nahodilost a vratkost celé řady systémů, od společenských přes náboženské až ke znakovým. Z jeho tvorby můžeme vyzdvihnout například povídkový soubor *Návrat starého varana* (1991), román *Druhé město* (1993) či dvě novely souhrnně vydané v knize *Tyrkysový orel* (1997).

Tvorbu pražské prozaičky a literární teoretičky **Daniely Hodrové** (nar.1946) charakterizuje prostupování beletristické a literárněvědné činnosti, celá řada autorčiných teoreticky zpracovaných témat a postupů se objevuje podrobněji rozpracována v jejích prózách, jmenovat můžeme například téma zasvěcení, loutkovitost postav, pojetí města jako živoucího subjektu. Román je pro autorku zosobněním oscilace mezi realitou a fikcí, v jejích dílech bývá zrovnoprávněna skutečnost a sen, jevy pochopitelné a absurdní. Románová trilogie *Trýznivé město* (*Kukly*, *Podobojí*, *Théta*) byla oficiálně vydána v letech 1991-2, vznikala však zhruba o desetiletí dříve. Jednotlivé příběhy jsou s kartografickou přesností situovány do našeho hlavního města, které je v románech vyobrazeno jako živý organismus a jehož jednotliví obyvatelé přecházejí ze světa skutečného do světa záhrobí a naopak. Specifickým atributem jejích příběhů bývá naprosté rušení časoprostorových bariér, čas v díle zobrazovaný neplyne, ale spíše se „vrství“. Jednotlivé události se v dílech mnohonásobně zrcadlí v rozličných perspektivách, které se doplňují a navzájem o sobě vypovídají. Z dalších děl Daniely Hodrové můžeme zmínit prózu *Město vidím* (1992) a román *Perunův den* (1994).

Jáchym Topol (nar. 1962) je významná osobnost českého undergroundového společenství, básník a prozaik. Jeho rozsáhlý román *Sestra* (1994) způsobil značný rozruch v českém literárním prostředí. V daném díle nacházíme četné prvky, jež nám dovolí charakterizovat román jako dílo postmoderní. Topol v díle využívá častá obrazná a víceznačná pojmenování, čtenář je neustále vystaven pochybnostem o již dříve sdělených faktech. Kniha obsahuje řadu citátů, aluzí, ironií a parodií na díla různorodých žánrů. Román představuje zároveň „...společenskou reportáž z porevolučního Československa a provokativní generační prózu, pikareskní román, milostný román, pohádku *O bratříčkovi a sestřičce*, román akční a dobrodružný, detektivní příběh, western odehrávající se na Východě, drogový trip, středověkou alegorickou prózu, jakož i moderní odyseu.“⁵ Z dalších autorových prozaických děl můžeme jmenovat novely *Výlet k nádražní hale* (1994) a *Anděl* (1995).

Následující stránky práce se budou již zabývat jejím hlavním tématem, tedy románovou trilogií Jiřího Kratochvila. Zaměříme se zejména na výše uvedené teoretické zásady postmoderního umění v autorových textech, budeme se snažit dokázat, že Jiří Kratochvil si označení „postmoderní spisovatel“ plným právem zaslouží.

2. Románová trilogie Jiřího Kratochvila.

2.1 Medvědí román.

Medvědí román zaujímá v kontextu tvorby Jiřího Kratochvila velmi významnou pozici. A to nejen tím, že je autorovou románovou prvotinou, ve které poprvé vyzkoušel své neobvyklé literární experimenty. Jedná se též o „místo“, kam autor utíkal v těžké životní době, kde hledal útěchu a únik před světem, v němž nechtěl a nemohl plnohodnotně žít. Jak Kratochvil sám přiznává, byl román, vznikající na rozmezí 70. a 80. let, jednou z mála možností, jak se vyrovnat se skutečností života v totalitním Československu. Psaní je pro něj životním údělem, v románovém světě se může Kratochvil na rozdíl od světa skutečného svobodně projevovat, být sám sobě pánem. Román je pro čtenáře též výchozím Kratochvilovým dílem, nezbytným pro pochopení autorovy další tvorby. „... je to román naprosto bezohledný ke čtenářům, ale zároveň je to moje nejcennější a nejdůležitější kniha, z níž nestyděte tyjí všechny mé knížky, které vyšly v devadesátých letech.“⁶

Medvědí román zobrazuje komunistickou éru naší historie nepochybně skvěle, přesto by bylo z uměleckého hlediska značně ochuzující číst knihu pouze jako kritiku totalitního režimu.

Kniha je čtenářsky velmi náročná, dle některých recenzentů až nevděčná, čtenáři těžko přístupná. Autorova fantazie neustále se prolínající s fádňí realitou vytvořila z knihy pro většinu čtenářů dílo vskutku nepřístupné, držené v určitých mezích jen díky spisovatelově sebereflexi.

Román autor dopsal v roce 1983 (pod názvem *Urmedvěd*), v roce 1985 bylo přepracováno jako *Medvědí román*, který v roce 1988 poprvé vyšel v samizdatové edici Petlice, v roce 1989 v exilovém Indexu. V roce 1990 knihu znovu oficiálně v Československu vydalo nakladatelství Atlantis.

Samizdatoví nakladatelé přijali strojopis díla, původně nazvaného *Urmedvěd*, s četnými výhradami. Dílo se jim zdálo přehnaně experimentální a přeintelektualizované, běžnému čtenáři těžko přístupné. Jiří Kratochvil byl nucen knihu značně přepracovat (pražské samizdatové „vydavatelství“ pod vedením Ludvíka Vaculíka román vydat odmítlo), takto upravené dílo bylo pod názvem *Medvědí román* samizdatovou edicí Petlice již přijato. Román v původní, autocenzurou nezměněné podobě, byl vydán nakladatelstvím Petrov až v roce 1999, tedy více než 15 let po jeho vzniku. Knize se dostalo vřelého přijetí od většiny literárně-kritických autorit. Jednotlivé recenze spatřovaly v knize mistrný alegorický obraz

„normalizačního“ Československa, vyzdvihovány byly samozřejmě také zcela originální vypravěčské schopnosti samotného autora. Jiří Kratochvil obdržel za *Medvědí román* Cenu Toma Stopparda, která se uděluje začínajícím tvůrcům.

Politické vyznění knihy bylo také umocněno jejím vydavatelem, Milanem Uhdem, který shrnul hlavní význam románu na zadní obálku knihy: „...autor, který umělecky dozrál v šedesátých letech, ale pro svou občanskou a spisovatelskou nekompromisnost publikoval v sedmdesátých a osmdesátých letech výhradně v samizdatu a v exilových periodikách, představuje se obecenstvu prvním románem, v němž vyslovil bolestnou útočnost české skutečnosti posledních desetiletí.“ ⁷

Román se skládá ze tří samostatných a na první pohled zdánlivě nesouvisejících částí a *Epilogu*. Každá část má svého vlastního dominujícího vypravěče, jiné téma a jiné postavy.

První dva díly jsou vyprávěny hlavními protagonisty příběhu (Ursinus a Ondřej Beránek), třetí díl vypravěčem autorským, stylizovaným do role „Jiřího Kratochvila“. Teprve v *Epilogu* se životní dráhy hlavních protagonistů předchozích příběhů střetnou (střídají se zde vypravěči všech předchozích částí) a vzájemné souvislosti a spojitosti se poněkud objasňují, příběhy se v sobě navzájem zrcadlí. Jedná se vlastně o tři varianty téhož příběhu, které jsou vystavěné na společném základě. Každá z jednotlivých částí románu by mohla stejně dobře existovat i samostatně, jsou však navzájem propojeny nejen hlavním tématem a motivy, ale i dějovými liniemi. Propojením jednotlivých částí vzniká vícevrstevnatý obraz reality života v tehdejší ČSSR.

První část, nazvaná *Trenýrovka*, zavede čtenáře na záhadný, imaginární, okolní svět ignorující Ostrov. Ostrov je izolovaný od okolního světa a dokonale splňuje představu naprostého totalitarismu. Tento utopický a kartograficky zanedbávaný Ostrov funguje vesměs na principech totalitního státu, stává se tak absurdní variantou totalitního Československa, v jehož „reálném“ prostředí se pohybujeme v následujících částech románu. Některé konkrétní detaily nevyznívají pouze jako určitý druh antiutopie, snadno v nich může čtenář rozeznat konkrétní narážky na období normalizace v 70. letech, Kratochvil zde mistrně předvádí charakteristické mechanismy té doby. Na spojitost Ostrova s naší zemí poukazuje například to, že Ostrov má ve svém státním znaku medvěda, kterého přitom na Ostrově nikdo nezažil, podobně jako Československo se státním znakem v podobě lva. Na

Ostrově panuje shodnost, nerozdílnost, jakékoli vybočení z průměrnosti a obecnosti je nežádoucí, což velice dobře dokládají názvy největších tamních měst. „*Větších měst je u nás šest: Město, Mjesto, Miesto, Mněsto, Mnjesto, Mniesto, a jedno jako by vypadlo z oka druhému, což je prý bezpečnostní program pro případ, že by se země šířily rebelie, že by země otrásly nepokoje a propukla občanská válka. Je totiž vypracován jeden a společný likvidační program...*“⁸ Jediným rozlišujícím znamením šesti měst (kromě variace hlásek v názvu) je jejich vztah k Řece, respektive důslednost, s níž se od páchnoucí Řeky, jediného vodního toku na Ostrově, odvracejí. Nejen identický vzhled, ale také identické události ve všech městech jsou jedním z hlavních cílů totalitní moci.

Jména, která od vládnoucích garnitur dostaly ulice a náměstí, jsou vzhledem k odkazům na vědecké termíny vyjádřením až jakési techničnosti a „perverze moci“. Tak se obyvatelé Ostrova dostanou z náměstí Brownova molekulárního pohybu Emancipační třídou k Refraktometrickému nábřeží a odtud až na náměstí Interrupce. Naproti tomu lidská jména často pocházejí z oblasti zcela intimní, z názvů a funkcí mužských a ženských pohlavních orgánů (Klitoris alias frajtr, Labia).

Obyvatelé Ostrova bydlí kromě klasických domků a paneláků v celé řadě dalších staveb, jako například v „koldomech“, „soudomech“ nebo „betonových kondomech“.

Rozlišující místopisné názvy jsou ve mnoha případech naprosto zbytečné, Ostrovem protéká řeka Řeka, jednou z jeho dominant je jezero Jezero atd. Podobně jako lze ze slané vody získat sůl, získávají Ostrované ze sladkého Jezera svůj nejvýznamnější vývozní artikl – cukr, na čemž je postaveno celé hospodářství Ostrova. Cukr na Ostrově rovněž zastupuje alkohol, místo restaurací, hospod a barů jsou po městě rozmístěny noční cukrárny. Pláž Jezera je také oblíbeným odpočinkovým místem Ostrovanů.

Protiklad k absolutní nadvládě moci na Ostrově tvoří v díle Boží hory. Jedná se o krajinu obývanou odbojným kmenem ovčáků, kteří nepodléhají moci ostrovních činitelů. Dominantou Božích hor je hora Ráchel, pokrytá pohyblivou spirálou z tamních ovcí, které chrání oblast před vetřelci. Ovce jsou také původcem pro hory charakteristického neobyčejného smradu.

Samozřejmostí na Ostrově jsou ulice plné policistů, slídlů a udavačů. Jedno z nejdůležitějších zařízení Ostrova se jmenuje BIDEt, což je zkratka pro bitový detektor. Na tento přístroj se Ostrované v noci telefonicky napojují a informují oddíly Ostrovní bdělosti o tom, co by je mohlo zajímat (tedy vlastně jakési udavačské centrum). Tento výrazný motiv,

motiv hlídání a pronásledování, který je červenou nití táhnoucí se celou Kratochvilovou trilogií, pravděpodobně souvisí s autorovou životní zkušeností. Kratochvil byl jako syn poúnorového emigranta v dětství sám vyslýchán, měl dokonce přiděleného svého „soukromého“ policejního dohláze. Tato skutečnost je tematizována zejména v jeho druhém románu *Uprostřed nocí zpěv*.

Ostrovu vládne neomezený, krutý samovládce Klitoris, což je těžko identifikovatelná abstraktní bytost, autor sám nabízí několik variant jeho podoby, od „*nejúčinnějšího počítače modelujícího řízení vysoce strukturované společnosti*“ přes „*pouhý statisticky odvoditelný faktor, tj. soubor typických vlastností charakterizujících politické klima během určitého historického období*“⁹ až po naprosto konkrétní lidskou bytost. Jeho legenda je větší než on sám.

Hlavními hrdiny první části jsou autorem vymyšlené mytické postavy, dva tajemní, blíže nespecifikovaní tuláci Savo a Ursinus, bydlící ve výtahových klecích a živící se jako kapesní zloději. Ursinus (z latinského ursus = medvěd) je také hlavním vypravěčem této části románu. Savo má důležité záhadné poslání, které má změnit život všech měst na Ostrově. Jeho poslání doslova hraničí s šílenstvím, neboť jím je pokus o přelstění totalitního režimu. Savo je medvěďář, osvoboditel, strůjce revoluce na Ostrově, Ursinus je jeho nástrojem, vykonavatelem. V rámci svého poslání, kterým je snaha proniknout do mocenských struktur Ostrova a nastolení nové vlády, mistr Savo cvičí svého učedníka Ursina k tomu, aby se choval jako medvěd.

Osoby podezřelé z protistátní činnosti jsou na Ostrově běžně odposlouchávány. Když jednoho dne Ursinus nalezne ve svém výtahu štenici, je na její přítomnost dokonce hrdý, považuje ji za jakýsi „dekret na byt“, neboť to znamená, že „někdo nahoře“ uznal jeho výtah za oficiální bydliště a že Ursinus se pro totalitní moc stává „důležitou“ osobou. Jeho výtahový byt byl tím pádem zanesen i do plánů města. Na Ostrově však bylo odposlechů tolik, že navzájem způsobovaly fonické žertíky, neboť překombinované odposlechy se navzájem prostoupily. Z ledničky tak bylo možné slyšet řev leteckých motorů, ze záchodu zasedání konventu a v nádražní hale je ticho jak v univerzitní čítárně.

Ursinus se v rámci svého života na okraji společnosti živí jako kapsář. Na jedné ze svých zlodějských výprav je zadržen tajnou policií a předveden k výslechu. Stejně jako ve svých dalších dílech klade Kratochvil na „výslechové scény“ velký důraz. Autor je zcela jistě

seznámen s jejich průběhem ve skutečném světě. Během výslehu je Ursinus zahrnut spoustou místy až nesmyslných otázek, posléze však zjišťuje, že hlavním předmětem zájmu o jeho osobu není jeho zlodějská činnost, nýbrž známost se Savem. Samotný výslech bezvýznamného zlodějčeka Ursina se přetransformuje až v jakousi paranoii, zveličení strachu představitelů státní moci před Urovým společníkem Savem. „*Kdo je kdo, kdo je to Savo? Povězte všechno, co o něm víte.*

A začněte třeba jeho ideologickou činností a věnujte zvláštní pozornost přípravám ke změně úřadu nejkřiklavějšího ze všech měst. Je Savo příslušníkem Slepého střeva anebo jiné atavistické sekty? Zmiňte se o jeho budoucí armádě, o prostředcích na ni, odkud je čerpá, pod jakou podmínkou a v jakém množství. Popište zbraně submisivního a dominantního charakteru a nešetřte slovy při žádném nechutném detailu.“¹⁰

Savovu osobu však nejsou vládní činitelé stejně jako Ur (zkratka od Ursinus) schopni identifikovat, po celý první díl zůstává postavou zahalenou tajemstvím, i když je společně s Urem jedním z hlavních hrdinů příběhu. Jedinou „charakteristikou“ je pro čtenáře naprosto bezvýznamná informace, že Savo je vysoký a hubený.

Výslech je systematicky stupňován až do chvíle, kdy vyšetřovatelé zahlédnou na videozáznamu, který přesně dokumentuje Urovu zlodějskou výpravu, muže s levým křídlem. Policisté vyběhnou za levým křídlem a Ur zůstane v místnosti sám pouze s nejvyšším, neotřesitelně klidným policistou. Nejvyšší policista je ve skutečnosti jen nastrčená porcelánová figurína, což Ursinus zjišťuje v okamžiku, kdy se rozbije.

Muži s levým a muži s pravým křídlem jsou symbolem neomezené svévole vládních činitelů. Křídla jsou regulovaná státem a ve výjimečných situacích používána k boji. Ale zatímco pravá křídla požívají naprosté osobní svobody, levá žijí v izolaci v nepřístupných podzemních kasárnách. Pokud jsou křídla držena samostatně, jsou neškodná, jejich síla vzniká vzájemným spojením. „*Ale ty ses ovšem ptal – vzpomene si Savo – proč právě levá křídla jsou v podzemních kasárnách, zatímco praváci se celkem volně poflakují. Vždyť pochop: tady jasně nikdo nerozlišuje: nepravosti pravých jsou vyváženy levotami levých a je lhostejno, pustíš-li vlky mezi berany, nebo berany mezi vlky. Tak i jinak budou lítat chlupy. Chci říct, kdyby zavřeli praváky, mohli by zas pustit leváky.*“¹¹ Ursinus se velmi podiví faktu, že se levé křídlo dostalo na svobodu. Nechce se mu věřit, že něco, co vládní špičky prohlašují za nemožné, v reálném světě může existovat.

Skutečnosti života na Ostrově nelze uniknout ani za hranicemi ostrovní civilizace, v divočině zastoupené v románu Božími horami. Nedostupnost a tajemnost Božích hor působí na utlačované obyvatele ostrova natolik magickým dojmem, že sami stvoří tzv. „Bonboniérovou hypotézu“. Dle ní moudří ovčáci řídí z podzemí celý ostrov, ovládají oficiální představitele moci, kteří jsou ve skutečnosti jen nastrčenými figurkami ovčáků. V závěru první části románu putují Savo s Ursinem na Boží hory, náhorní plošinu, aby se tam setkali s pastevci ovčích stád. I tam však dosahuje moc Ostrova, cíle cesty obou tuláků není dosaženo, pokus o uskutečnění „medvědího plánu“ nevyšel.

Pobyt Ura a Sava na náhorní plošině Božích hor však zaregistrují všudypřítomné vrtulníky Ostrovní Bdělosti, jejich stopy mocenské vedení státu prohlásí za stopy medvědí a vzápětí rozproudí mediální debatu nad tím, proč se na Ostrově, který má ve znaku medvěda, ani jeden medvěd nevyskytuje ve volné přírodě. Autor tak bezpochyby ironizuje znak české státnosti, neboť i na našem území jsou lvi chováni jen v zajetí.

Síla totalitní moci je neovladatelná, nepřekonatelná. Řešením není ani život v izolaci, přežívání na jejím okraji a odmítání těch nejzákladnějších pravidel civilizované společnosti. Opravdové a naprosté osvobození je možné pouze za hranicemi Ostrova, v útěku z dosahu všeurčující moci, k němuž se Ursinus v závěru první části románu odhodlá. „*Konečně jsme přistáli v zemi, o níž celkem nic nevím. ...Je noc, nejšťastnější noc mého života, a kdesi v dálce hoří světla nějakého malého městečka.*“¹² Ursinus se tak osvobozuje nejen od pronásledovatelské moci Ostrova, ale také od svého společníka Sava, neboť i jejich vztah byl ze Savovy strany mocenský a majetnický. Savo a Ursinus jsou sice dva revolucionáři pohybující se uprostřed totalitní společnosti, přesto je jejich přátelství účelové a navíc Ursina zneužívající. Ursinus je ve skutečnosti osamocen, jen on sám bojuje za své osvobození od nesnesitelné spoutanosti mašinerie moci.

Již na konci první části *Medvědího románu* se vyprávění transformuje ve zcela jiný a zdánlivě nesouvisející příběh, odehrávající se na odlišných místech a za přítomnosti jiných hrdinů. Jedná se v podstatě o jakousi „ochutnávku“ či průhled do části druhé, čtenář má možnost nahlédnout do další části románu podobně, jako když stoupáme po schodech – ač nohama ještě vlezíme v patře prvním, můžeme již vidět do druhého. Dominantními dějišti příběhu, který naplňuje celou druhou část románu, jsou tři malé a bezvýznamné vesnice v tehdejší totalitním Československu - Jestřáby, Nesyty a Krásný Čuhov. Osud hlavního

hrdiny je zde zobrazován tentokrát bez jakýchkoli alegorií a na první pohled nesouvisejících podobností.

Hlavní hrdina druhé části je spisovatel, jehož údělem je psaní *Medvědího románu*, tedy díla, které právě čteme. Proto tato vsuvka, která je vlastně úvodem do druhé části díla, začíná líčením vzniku spisovatelského nápadu. Hned poté vypravěč předstoupí před čtenáře hned se dvěma variantami medvědího projektu, ve kterých mu jakoby pomáhá s pochopením příběhu. „...medvědí projekt už kdysi někdo někde vyzkoušel a nejspíš to byla už kolikátá verze prastaré historky o dvou tulácích, z nichž první druhého vytrvale trénuje (začíná posilovacími cviky a spěchá k systematickému přestavění jeho tělesné konstrukce), až konečně přijde chvíle, kdy ho můžeme nabídnout a prodat coby medvěda, a doprovází ho pak coby medvěďák mezi společenskou a vládní smetánku (protože kdo si může dovolit soukromého medvěda než příslušník zhýralé vládnoucí špičky, a tím už jsou další medvědí osudy jednoznačně určeny) a proniknou tak mezi oligarchii a plutokraty a ze zákulisí už začínají ovlivňovat politické a dějinné pohyby, tak aspoň vypadá modelová situace a modelový příběh nakopytovatelný na desítky konkrétních příběhů...“¹³

Druhá část románu nazvaná *Vyslanec* tvoří protipól k části první v tom smyslu, fikční svět této části románu se podobá světu reálnému. Po utopickém vyprávění v předchozí části se čtenář ocitá ve společenské realitě 70. let dvacátého století.

Celá druhá část je autobiograficky motivovaný osud člověka, který se dostane do rozporu s vládnoucím režimem. Pouze literární text ve své tvárnosti a ovladatelnosti nabízí hrdinovi přijatelné prostředí, v němž se dá žít, oproti manipulovatelnosti a neovladatelnosti politické reality, ve které žít musí. Protagonista se snaží dívat i na svět jako na text.

Ondřej Beránek, protagonista této části, je další z řady Kratochvilových odstrčených antihrdinů, bezbranných a neobratných jedinců, kteří jsou pro svou odlišnost a neochotu přizpůsobit se vyřazeni ze společnosti a trpí pocitem méněcennosti. Autobiografický podklad pro vyprávění se nejvýrazněji projevuje vykreslováním rodinných vztahů hlavního hrdiny. Ondřej má společensky úspěšného bratra, jehož bezohlednost a pocit nadřazenosti tvoří protiklad k jeho „beránčí“ poddajné povaze. Charakteristické pro tohoto hrdinu je i jeho povolání – Ondřej Beránek je zneuznaný spisovatel, kterému je zakázáno publikovat. Literatura je pro něj jedinou útěchou a smyslem života, s její pomocí se snaží vyrovnat s absurdní realitou světa tím, že zprostředkovává svůj příběh čtenáři, seznamuje ho se svým

životním údělem. Vyprávění začíná v jestrábské drůbežárně v roce 1974 (v drůbežárně v Moravském Krumlově byl v té době zaměstnán samotný autor) a zabírá přibližně čtyři předchozí roky Beránkova života.

Ondřej Beránek postupně přichází o práci, manželku i byt a stává se opravdovým životním outsiderem, kterým osud smýká do té doby, než je u něj diagnostikována schizofrenie a Beránek je půl roku hospitalizován na psychiatrické klinice u „krocaního profesora“, kde začíná psát svůj *Medvědí román*. Román se mu stává jeho jediným tichým zpovědníkem, líčí v něm svůj osud neúspěšného člena „úspěšné“ rodiny. Jeho bratr Džef se z politických důvodů oženil s prokurátorkou a stal se úspěšným fotografem, nedělá mu problém využívat všech výhod politického systému.

Zlomovým okamžikem po propuštění z kliniky je pro Beránka setkání s kaprálem Ríšou, bývalým nadřízeným z vojny, které proběhlo v brněnském bufetu Lanýž. Ríša Ondřejovi poskytne práci a ubytování a stravu v nesytské mostárně. Stane se tak jeho „medvěďákem“, podobně jako Savo Ursinovi v části první. Pobytu v Nesytech je věnována nejrozsáhlejší část druhého dílu. Nejlepším důkazem Beránkova životního pádu a nedobrovolnosti jeho pobytu v Nesytech je, že přijímá pomoc od omezence Ríši, který ho na vojně šikanoval, kterým hrdina naprosto pohrdá a nedokáže ocenit ani jeho nezištnou pomoc. Jejich společné „přátelství“ má literární původ, neboť Ondřej v průběhu vojenské služby psal na kaprálovu objednávku milostné dopisy jeho snoubence. Líčení nesytských událostí má vesměs poklidný ráz, autor si zvykl na život v ústraní i na to, že jeho jedinou seberealizací je psaní prozaického díla - *Medvědího románu*.

V mostárně se Ondřej setkává s vysokým státním úředníkem – vyslancem, který o něj jeví nezvyklý zájem. Čtenář se nedozvídá, co bylo vyslancovým úkolem. Dohled nad nepohodlnou osobou, výzva ke spolupráci, schizofrenní porucha? Beránka však setkání fatálně zasáhne a po několika dnech Beránek Nesyty opouští a přijímá místo v drůbežárně v Jestřábech. Před pronásledovateli však není úniku. V jestrábské drůbežárně si okamžitě najde nové dohlážitelské - inženýra Chlupa a hlídače Chalupu. „...*Chalupa už dole netrpělivě podupává, a sotva slezu ze schodů, salutuje a předává mi svazek služebních klíčů s plechovými známkami, ale to už zas vím, že v té chvíli stojí nahoře za záclonkou Chlup a sleduje to předávání i přebírání, střežne každý náš pohyb, slovo, krok, úkrok a někdy i otáčku, všechno totiž postupuje podle podrobného rozpisu, z kterého si Chlup postupně odškrtává, povinností střídané směny je informovat podrobně o všech významných*

změnách...“¹⁴ Touha po naprosté izolaci, kvůli které přijímá práci nočního hlídače v drůbežárně, zůstává nenaplněna, mechanismy moci nedopřejí jedinci „outsiderovské přežívání“. Osudy zapisovatele *Medvědího románu* se v druhé části románu prolínají s metatextovými pasážemi, ve kterých vyslovuje své úvahy o právě vznikajícím díle.

Ondřej Beránek v této části románu přemýšlí také nad tím, zda sebou nenechává ve svém životě zcela zbytečně manipulovat osobami z blízkého okolí. Svě obavy však posléze odvolává. „*přiznám se, že ještě včera jsem byl například ochotnej věřit, že v mém přemístění z Nesyt do Jestřáb má prsty kaprál ... ale pak jsem si musel pečlivě přiznat, že tak tomu vůbec nebylo a že už mám tendenci všechno si hrubě zkreslovat*

Ríša občas koupil noviny a přečetl z nich zadní stránku a pak mi je hodil do komory na psací stůl nebo na štokrdle, ale takhle to přece dělal vždycky, a to já jsem si v nich našel inzerát a to mě v nich zaujalo městečko, a to já sem ten hlup...“¹⁵

Úzkostným pocitům hlavního hrdiny této části odpovídá tentokrát také forma vyprávění – samotný text bez velkých písmen na začátcích vět a s chybějící interpunkcí získává tak podobu nekonečné litanie, jakéhosi žehrání na tragický osud lidského jedince uprostřed demoralizované společnosti. V samotném vyprávění se také objevuje autorovo přiznání, že v určitých momentech se snaží „inscenovat“ svůj život tak, aby získával materiál pro další pokračování příběhu. „*při psaní Medvědího románu jsem několikrát kolem sebe hledal protagonisty a vedlejší figury a třeba i bezvýznamné štěky toho v podstatě loveckého příběhu, abych mohl podle nich modelovat, a tam, kde selže fantazie, vypomocť si faktografickou momentkou, o níž bych se opřel, jakmile zalapám do prázdna*

a proto jsem s kaprálem vytloukal čuhovácké hospody a stal se i členem vychcané sekty popravených, a proto jsem po večerech obcházel vesnice, přelézal ploty zahrádek...“¹⁶

Beránek, který pracuje jako noční hlídač v drůbežárně, zde již nemá žádného vůdce ani přítelkyni, je úplně sám. Tato část románu je dokonalým vykreslením samoty a izolování se od skutečného světa, ve kterém hlavní hrdina není schopen žít.

Ve třetí části románu, *Beránci aneb medvědi*, přebírá vypravěčskou štafetu vypravěč autorský. „*a dřív než načnu třetí část románu, rozhodl jsem se, že znova vyměním vypravěče – asi tak jako se kdysi na každé stanici přepřáhali koně u dostavníku – a mám k tomu více důvodů, a k některým se možná dostanu v průběhu vyprávění, ale jeden chci uvést okamžitě: k tomuto, už třetímu vypravěči (rozuměj: třetímu po Ursinovi a Beránkovi) mám totiž zvláštní*

vztah – nejenže mě nejvíc zaujal a nejenže mi nejvíc vyhovuje, ale taky se mi nejvíc podobá, a není divu,

vždyť tím třetím vypravěčem jsem já...

a od prvního okamžiku, co vyprávím medvědí historii, se chystám a těším (upřímně těším), až se ujmu sám slova, protože onen způsob, kdy mluvím jen prostřednictvím svých postav, mi tak docela nesedí, moc rád se aspoň nehýtkem zúčastním, a vůbec nejraději, když můžu mluvit sám za sebe...“¹⁷

Třetí část uvádí motto vypůjčené ze Skácelovy básně *Bezpráví* navozující zde poklidnou, archaickou atmosféru, která je však v rozporu s obsahem této části. Stodola se zde stává místem osobní tragédie hlavního hrdiny, dalšího osudového střetnutí s všeničící a agresivní mocí. Stejně jako v předchozích dvou částech románu je i zde hlavním tématem příběhu rozpor jednotlivce a moci.

Tato část je oproti předchozím členěna do krátkých kapitol, jejichž názvy stručně informují čtenáře o jejich obsahu. Vypravěčská ironie, která převládá nad příběhem, není namířena jen proti hrdinovi, nýbrž i proti čtenáři, kterému se autor na četných místech vysmívá. Vyprávění má základ v historické skutečnosti, sektářský rod Beránků v 17. století skutečně existoval. Autor však ze sekty vytvoří rodově spřízněnou skupinu Beránků, žijící počátkem 20. století ve smyšlené obci Čepice. Vycházejí z možného výkladu původu jejich jména, nadá všechny Beránky plachostí, pokorou, prostotou a mírností.

Po vzoru rodinných románů vypráví autor, co přesně se stalo s jednotlivými příslušníky rodu Beránků až do chvíle, kdy zbývají poslední dva členové. Všichni podléhali rodovému zatížení, buď umírají násilnou smrtí, nebo z obce prchají, až v obci nakonec zůstanou poslední dva příslušníci kdysi velkého rodu. Předposledního Beránka nechá autor ve smyslu úniku z okolní reality zešílet, předtím jej však ještě zaplete do kastrace doktora Mlezivy, která zpečetí osud posledního čepického Beránka, Beránka Františka, otce Ondřeje Beránka, vypravěče a hlavního protagonisty předchozí části románu.

František Beránek je typický vesnický kantor. Jeho nezvyklá plachost a uzavřenost představuje další možnost úkrytu před bezohlednou mocí, která se vypořádá se vším, co se jí postaví do cesty, tentokrát se jako vhodné řešení zdá být život na pokraji převládajících totalitních struktur. František Beránek je další variantou Kratochvilova antihrdiny, stejně jako jím byli Ursinus nebo Ondřej Beránek.

Tato část rovněž odkazuje na autorovu biografii a na téma, které dále rozvine v následujících částech románové trilogie a které zdůvodňuje rodinné a dědičné zdroje Kratochvilovy izolace – na autora otce. Kratochvilův otec byl přírodovědec, což se v osobě Františka Beránka přetransformovalo ve vřelý vztah ke zvířatům a zejména k jeho psovi, který je pro něj ve vyprávění důležitější než jeho vlastní rodina a s nímž dokáže komunikovat téměř jako s člověkem.

František Beránek se stává cílem pomsty vykastrovaného doktora Mlezivy místo svého bratra. Kratochvil tak vystihl další z mnoha variant konfliktu jednotlivce se surovou mocí, která si jako oběti vybírá právě ty nejbezbrannější. Jde o odkaz na zločiny poválečného vyrovnání se s kolaboranty a na pomstychtivé soudnictví porevolučních gard. František Beránek je popraven, protože si nebyl schopen včas sehnat razítko o své skutečné protiněmecké činnosti, ale zejména proto, že jeho popravčí nějakou oběť prostě sehnat museli.

Jediná obrana, na kterou se nebohý Beránek vzdmůže, má literární charakter - „*pokus zachránit si holou kůži pochopil jako úkol stylistický*.“¹⁸ Beránkuv postoj k celé tragédii stručně shrnuje taktiku většiny Čechů za protektorátu. „*...Chtěl jsem ještě připomenout, že starosta Lukášek, s kterým se spřáhl doktor Mleziva, vždy ochotně posluhoval německým úřadům, ale to už mi uzenář Valeš porazil nohy a velkosedlák Štolba po mně skočil, a když už jsem ležel na zemi, posadil se na mě celou vahou. A nechtěl jsem se tomuto násilí bránit, abych snad nezpůsobil zbytečné krveprolití. A proto jsem se nechal pasivně svléci z uniformy a zůstal tam jen v nejnutnějším prádle. A tu přistoupili blíž a plivali na mě. Ale ještě stále jsem se utěšoval tím, že se zas vše vysvětlí, jen co se to donese k sluchu vlkovských a nebolínských partyzánů...*“¹⁹ Krutá ironie osudu je vystupňována tím, že jeho smrti nezabrání ani prohra jeho soudců z „Československé národní očisty“, Beránek se stal obětním beránkem za celou vesnici, jako usvědčený a potrestaný „kolaborant“ smývá vinu všech ostatních.

Vyvrcholení třetí části probíhá typicky Kratochvilovským způsobem – autor nám nabídne dvě možné varianty zakončení svého příběhu. První varianta je „snová“ a umožní Beránkovi útěk ze stodoly v převleku za medvěda. Beránek díky medvědímu kožichu získá nečekanou sílu a odvahu, prchá poválečnou Evropou směrem na západ, kde se setkává s americkými vojsky. Tato možnost opravdové obrany se však vzhledem k charakteristickým vlastnostem hrdiny jeví jako nepříliš pravděpodobná a nakonec čtenář sám pozná, že byla jen jednou ze

slepých uliček románu, kterých je v díle několik. V té „reálné“, „skutečné“ a mnohem drastičtější variantě se stydlivý Beránek pomoci v okamžiku, kdy je před čepickou stodolou chladnokrevně zastřelen.

Po stránce formální je třetí část syntézou částí předchozích. Stejně jako první část obsahuje příběh třetí části odbočky typu slovníkových vsuvek *Kdo je kdo*, z části druhé přebírá vyprávění formu nekonečné litanie bez velkých písmen na počátcích vět a bez teček na jejich koncích. Oproti předešlým částem je část třetí rozčleněna na krátké kapitoly, jejichž názvy vzbuzují ve čtenáři asociace na starší lidovou literaturu, např. : „*Mleziva v ouzkých a sklenář v posteli*“, „*Hrabě Monte Christo aneb Mleziva zasahuje do osudu Beránků*“, „*Beránci a medvědi aneb ještě k historii Beránků aneb vsuvka nabádavě naučná*“ aj.

Následný, nezvykle rozsáhlý *Epilog* knihy je syntézou všech jejích tří částí. Autor se do něj snaží vtěsnat vše, co se do samotného románu nevešlo, zároveň poskytuje čtenáři možný klíč k interpretaci tří rovin jediného příběhu. Postavy se zde setkávají či se navzájem prolínají.

Savo je policejním aparátem Ostrova zatčen a odvezen do Jestřábích vrchů, kde je odložen do jednoho ze skalních výklenků, jakéhosi ostrovního vězení pro nepřátele režimu. Odtud se mu díky jeho tvrdému výcviku podaří uniknout a při návratu do civilizace zjišťuje, že zde zatím proběhla revoluce. Poté je ze čtenáři neznámých důvodů (pravděpodobně z titulu nejvýznamnějšího vězně bývalého režimu) zvolen prezidentem Ostrova. Vzbouřené davy vynesou Sava do prezidentského paláce a on se stává neomezeným vládcem – vládcem, který zkazí, na co sáhne. Mocí postupně zkorumpovaný Savo vládne stejně špatně jako jeho předchůdce Klitoris a z revoluce se tak stává jen výměna osob na nejvyšších postech.

V době zatčení Sava cestuje Ondřej Beránek do slovenského hotelu Bábika, kde večerí s komunistickým pohlavářem Valešem. Valeš je ve skutečnosti Praepuciem, ostrovním ministrem zahraničí, jehož úkolem je dopravit Ondřeje Beránka na Ostrov. Dalo by se říci, že tento funkcionář v díle charakterizuje mocenský úpadek vládnoucích garnitur v 80. letech. Poté, co se dozví o „nadpřirozených“ schopnostech okultismem nadaného Beránka, se jej snaží získat na svou stranu, pro to, aby se udržel u moci je schopen podstoupit cokoli. V jeho osobě navíc v *Epilogu* dochází k syntéze všech tří předchozích částí románu – Valeš je nejen ostrovním ministrem, ale také synem čepického velkouzenáře ze třetí části, který byl přítomen popravě Beránka Františka, Ondřejova otce. Postava Ondřeje Beránka z druhého dílu přijímá vyslancovu nabídku k opuštění normalizační ČSSR a přelétá do utopického

světa Ostrova. Už během cesty je letuškou Pumou osloven jako Ursinus. „*Chtěla jsem vás jen upozornit, že už jsme docela blízko. Třeba se budete chtít připravit. Už za chvíli přistaneme na Ostrově, pane Ursine*“²⁰

Po návratu na Ostrov Ursinus zjišťuje, že Savo se nebyl schopen vyrovnat se svým prezidentským postem. Příběh končí Savovým rozhodnutím Ura oženit, aby měl vypravěč „šťastný zakončení románu“ a následující svatbou mezi maskami na střeších domů.

Epilog dále obsahuje autorovu úvahu o stavu současné společnosti (v roce 1985), rozvíjí se zde také teorie, podle které schizofrenie a totalita vyrůstají ze stejného základu, což je v textu stylizováno jako dopis docenta Dropa dívce Lence, úvahy o stavu soudobé společnosti tak dostávají filozofičtější ráz.

„*a tak především, Lenko: schizofrenie a totalitarismus jsou jen dvě mutace téže choroby, schizofrenie její podoba individuální a totalitarismus kolektivní, čili schizofrenie je soukromým totalitarismem a totalitní společnost institucionalizovanou psychózou, státní schizofrenií, a teď, všimni si, Lenko, že na počátku totalitarismů i schizofrenií je vždy táž zjitřená citlivost vnímající život a svět se všemi jeho neřešitelnými rozpory, nespravedlností a bídou, schizofrenie propuká nejčastěji v tom nejcitlivějším věku a nejlabilnějších životním období, kdy má dojít k restrukturační osobnosti a k přehodnocení hodnot, tj. na konci vleklých psychických krizí, tak charakteristických například pro dospívání, ale obvykle i pod nějakým vnějším nárazem, který uvolní dávne traumatizující zážitky, a totalitní společnosti vznikají nejčastěji na konci vyčerpávajících politických a hospodářských krizí anebo na konci války, rodí se ze sociálního, politického a morálního marasmu, a proto z potřeby společenské restrukturační a přehodnocení hodnot, tedy v období, jež probouzí dávne lidské trauma: strach ze svobody jako ze zrušené tváře chaosu, a tak i podvědomou touhu po infantilní závislosti, a teď představ si, Lenko, že v takových nekritičtějších situacích přináší schizofrenie jediní a totalitarismus společnosti okamžité a univerzální řešení všech problémů a odpověď na každou otázku a chce za to pouze jedno, rezignovat na život a na svět...*“²¹ Témata schizofrenie a totality byla v době vzniku textu silně tabuizována, dalo by se opět uvažovat o možné inspiraci osobní zkušeností Jiřího Kratochvíla.

Ještě v průběhu několika stran se vypravěč svěřuje čtenáři s neschopností román ukončit, nabízí možnosti dalších příběhů a variant románu, až z toho má sám pocit, že se mu stránky začínají množit jak „australští králíci“. Jedna z dějových linií, kterou *Epilog* nabízí, se odehrává v Brně ve Františkánské ulici, kde autor bydlí a kde román psal, předvádí jiné a

jiné varianty medvědího příběhu. V souvislosti s tím, jak musí násilně opustit svůj byt, opouští i svůj román.

Samotný závěr knihy patří opět autorskému subjektu, autor uvádí některé souvislosti románu a jeho vlastního života. Například náměstí Interrupce bylo údajně inspirováno náměstím Franze Kafky na jehož rohu autor bydlel. Dle těchto odhalených „reálných předobrazů“ lze také nahlížet na celý Ostrov jako na jakýsi alegorický obraz města Brna.

Po dopsání textu se vypravěč snaží ještě v sobě „uklidit“, rozloučit se se všemi postavami, které ho tak dlouho provázely, opouští svůj román s viditelným ulehčením. *„a ted', úplně na závěr, mám tady ještě takový – už dávno přichystaný – malý rituál, dopijím kávu, odložím šálek a jdu vykonat malou potřebu, a jak tam*

stojím mírně rozkročený, myslím na stydlivého Beránka-kantora, a vystup ze mě, Františku! Oslovím ho, a už mě opusť i ty, Ondřeji! a jak tahle voda ze mě odchází, odejděte i všichni beránci a všichni medvědi! a jak tahle moč skončí v kanále, utíkej, Orchisi, Savo i ty, kaprále...“ ²²

2.2 Uprostřed nocí zpěv

Autorův druhý román, který dokončil v srpnu 1989, *Uprostřed nocí zpěv*, vyšel oficiálně v roce 1992 v brněnském nakladatelství Atlantis. Jedná se o prostřední titul autorovy románové trilogie. Stejně jako *Medvědí román* vznikala i druhá část Kratochvilovy trilogie v období tzv. normalizace.

Román, věnovaný Milanu Uhdemu, je členěný do 18 krátkých kapitol a přináší do Kratochvilovy tvorby nový prvek – magičnost. Rysy magického realismu prostupují celým dílem. Magickými schopnostmi je však v příběhu nadána pouze jediná postava – bezejmenný vypravěč lichých kapitol „anděl smrti“.

Opět experimentálně koncipovaný román je mimo jiné obrazem Československa čtyřicátých až osmdesátých let 20. století, je originálně pojatým dokumentem tehdejších časů, zobrazujícím nejen politickou agresivitu doby, ale zejména morální a duchovní úpadek tehdejší společnosti. Dílo má zjevné autobiografické pozadí. Struktura románu je opět značně složitá, dílo je nejen vyprávěno třemi vypravěči, dochází v něm dokonce k jejich překrývání a nečekané syntéze. Oba základní umně propletené, na první pohled nezávislé příběhy jsou v závěru propojeny v jeden.

I přes svou stylistickou náročnost, vyžadující erudovanějšího čtenáře, je v porovnání s románovou prvotinou zřejmé, že Kratochvil učinil jisté kroky vstříc čtenáři.

Příběhy se tentokrát pravidelně střídají v sudých a lichých kapitolách, ale je z velké části pouze na čtenářově interpretaci, zda román chápat jako dva vzájemně se prolínající příběhy dvou chlapců a později mužů, nebo pouze jako příběh jeden, jehož vypravěč pod vlivem schizofrenní poruchy uniká před realitou do vlastní

imaginativní říše. Tato nejpravděpodobnější možnost interpretace je čtenáři odhalena až v samém závěru díla, kdy se jeden z hlavních hrdinů během psaní dopisu svému otci mimo jiné táže: „...až se někdy v úzkostech ptám, je ještě něco mimo ty dopisy? A kdož jsem pak já? Jsem ten vyprávěný, anebo vyprávějící, a nedošlo už dávno někde k náhodné záměně a já jsem ten poslední, kdo o ní ještě neví? A tak odpovězte mi, otče, kdo jsem já? A smím to vůbec vědět? A smím se ptát? A někdy mám dokonce pocit, a už dopředu se za něj omlouvám, že jste tam kdesi daleko na mě zapomněl a že já už tak trvám a existuji jen v prostorách těch

dopisů, a opravdu se to všechno stalo? Ale co vlastně? A jakou mám záruku, že ten, kdo tu vypráví, není už než tím, o němž vypráví, a jakou mám záruku, že jím je?“²³

Vypravěči jsou opět tři: kromě vlastních vypravěčů v sudých a lichých kapitolách vystupuje v knize ještě vypravěč třetí, autorský, stylizovaný do role autora. Ten vystupuje v kapitole nazvané *Ženich* a v samém závěru knihy. Oba hrdinové vzpomínají na své dětství, vyprávějí jak důležité, tak i epizodní události ze svého života v totalitním režimu, teprve závěr knihy vsugeruje čtenáři představu, že ve skutečnosti jde o postavu jedinou.

Samotný název *Uprostřed noci zpěv* odkazuje jednak k poslední, stejnojmenné kapitole, ale také ke ztracené básnické sbírce, kterou napsal podivínský pradědeček jednoho z vypravěčů, slavný, zároveň však neznámý básník.

Liché kapitoly jsou vyprávěny nepojmenovaným chlapcem (jeho jméno nám po celou dobu vyprávění zůstává utajeno, vystupuje zde pod přezdívkou „anděl smrti“), obdařeným magickými schopnostmi, kterých často využívá i zneužívá při řešení různých životních situací. Životní příběh „anděla smrti“, plný neuvěřitelných příhod, začíná jeho počtím. Matka tohoto hrdiny byla coby šestnáctiletá znásilněna skupinou šestnácti sovětských vojáků těsně před koncem 2. světové války, v dubnu 1945. Jejich otcovství však hrdina hned vzápětí popírá, snaží se je vytěsnit a nahradit někým jiným. Je přesvědčen, že jeho skutečným otcem je někdo jiný, světoběžník, kouzelník a mág páter Prudencio, který se k samotnému aktu připojil jakoby „náhodou“. Před svým zmizením, které následuje ihned po „vykonání aktu“, Prudencio vložil do rodinného sejfu dvojce zázračné hodinky s motivem netopýra a anděla. Celý život bezejmenného vypravěče je prostoupen touhou po nalezení tohoto „pravého“, ač logicky nepravděpodobného otce (jeho maminku znásilnil až coby šestnáctý v pořadí), který neviděn zasahuje do jeho života. Jediná památka, která zůstane po tomto „pravém“ otci, však hraje v příběhu klíčovou roli. Jedná se právě o ony zvláštní hodinky, fungující na principu živé a mrtvé vody, tajemný klíč k apokalyptickému konci světa. Hodinek a jejich cenného tajemství se za každou cenu snaží zmocnit papalášská elita. K jejich vydání do rukou mocných se snaží bezejmenného hrdinu přimět dokonce i samotný sovětský přidělenec Lopuchin, Brežněvova pravá ruka, jenž byl právě do Brna kvůli hodinkám odvelen. Za tímto účelem se Lopuchin prohlásí za ztraceného otce, který prý z řady vojáků znásilnil maminku jako první. „Anděl smrti“ ho pomocí svých magických schopností dá za to zabít potkany.

Během poprav se však ukáže, že údajný agent Lopuchin nebyl nikdo jiný, než Stalinova zamilovaná píseň Suliko, gruzínská národní píseň.

Spojit se s otcem se hrdina snaží pomocí nejrůznějších znamení, ať už se jedná o řetězový dopis nebo poslední slova topícího se muže. Zejména v posledních slovech umírajících hrdina neustále čeká na vzkaz od svého nepoznaného otce. Z různých rozporuplných a pochybných náznaků bezejmenný vypravěč usoudí, že jeho skutečný otec, páter Prudencio, žije nyní v Jižní Americe a se svým synem se snaží komunikovat prostřednictvím těch, kteří jsou blízko smrti.

K prvnímu kontaktu s pohřešovaným otcem dojde na brněnské přehradě, oblíbeném místě „anděla smrti“, vyhledávaném v krajních životních situacích. „Vzkaz“ poslední poté obdrží ve Vysokých Tatrách. Zde také protagonista příběhu pochopí, že veškeré dosavadní indicie, které pokládal za otcem podávaná znamení, byly ve skutečnosti jen podvrhy vládnoucí moci, toužící po jeho jediném dědictví – magických hodinkách. Až bolestná touha a pátrání po otci a tím i po vlastní identitě se stává hlavním tématem, spojujícím obě dějové linie.

I nejdůležitější životní volby hlavního hrdiny, jako je výběr zaměstnání či manželky, jsou ovlivněny otcem (vycházejí ze skutečnosti jeho hledání), kterého nikdy nepoznal a o kterém dokonce ani nemůže s jistotou tvrdit, že jeho otcem skutečně je. Se svou budoucí manželkou Kamilkou, úřednicí na poště, se seznámí a následně ji svými nadpřirozenými schopnostmi okouzlí („...dotkl jsem se tepny na jejím zápěstí a v tom zdánlivě běžném doteku nechal zapůsobit svůj animální magnetismus.“)²⁴ jen kvůli tomu, aby měl protekci při zasílání dopisů svému otci do Jižní Ameriky.

Psaní dopisů otci se stává smyslem jeho života. Chorobná touha po otci ho nutí k představě, že otcova moc zdálky řídí celý jeho život. Jako by hrdina navzdory svým magickým schopnostem nebyl schopen samostatného života. Tím, že svého otce nikdy nepoznal, je jen posilována nejistota vlastní identity samotného hrdiny.

Vývoj bezejmenného hrdiny v dospělosti pak doprovází postupný úbytek magických schopností. „Už dlouhý čas na sobě pozoruju nezadržitelný proces, jehož součástí je, že se vytrácí a zaniká má schopnost magicky ovládat věci, rostliny, zvířata i lidi kolem sebe. Těsně před tím, než jsem se narodil, pohyboval jsem se v té schopnosti jak v plodové vodě a ještě po narození jsem jí byl obklopen, že jsem ji mohl snad kbelíkem nabírat, ale teď už ji mám sotva po kotníky a můžu plnit tak leda vědra stesku po těch tak dávných dobách.“²⁵

Smrt agenta Lopuchina znamená také konec jeho magických schopností, jež však už ani tolik nepotřebuje. Díky spolužákovi Bulisovi se „anděl smrti“ seznámí vedle brněnské smetánky i s její odvrácenou podobou – brněnským podsvětím, kde nalezne mocné spojení.

Důležitou roli hrají v románu dědečkové, pradědečkové a dědci, patrně tak nahrazující absenci otců. Během klíčové kapitoly *Ženich*, kterou pro její údajnou významnost vypráví místo hlavního hrdiny autorský vypravěč, nalezne novomanžel na půdě domku „rudého dědka“. Ten se mu svěří s příběhem tajné zbraně, kterou se na konci války snažili sestrojiti Němci, již nyní vlastní sám hlavní hrdina, totiž hodinky s andělskou a netopýří hlavičkou.

Zvrácený, bizarní a krutý svět, ve kterém se vypravěč lichých kapitol pohybuje, je patrně příčinou jeho vlastní bezcitnosti a brutality. Jeho jednání je protkáno násilnostmi všeho druhu, nepohodlných lidí se nemilosrdně zbavuje pomocí svých nadpřirozených schopností. Zdá se, že tato část románu reprezentuje onu netopýří, temnou část času, netopýří hodinky.

Druhý příběh lze zase naopak díky jednotlivým detailům považovat za tu světlejší část času, tedy hodinky andělské. Petr Simonides, vypravěč této části, patří společně s dalšími „antihrdiny“ Kratochvilových románů k postavám, v jejichž charakteristikách lze rozeznat četnou autobiografickou motivaci. Příběh je tak více realistický.

Vyprávění je koncipováno jako úpadek jejich rodu, postupným vystěhováváním z domku v nejkrásnější brněnské čtvrti Žabovřesky do opuštěného bytu po Židech. Odsun německých bytných z žabovřeské vily ohlašuje nejen odsuny Němců, ale i opakované úřední vystěhování Petříkovy rodiny. Jeden druh násilné zvůle vyvolává další. Celý stěhovací proces končí potupným přesunem do těsného bytu v pavlačovém domě. Z takového místa, „odpadové jámy“, už není kam hlouběji klesnout, nachází se téměř v podsvětí, jen krok od smrti. „...když jsme poprvé stanuli na dvoře toho špinavého pavlačáku, okamžitě jsme věděli, že tady jsme se octli na dně odpadové jámy: takových jam jsou v Brně stovky, v naší zemi tisíce a na světě milióny, Brnem se potulují od rána do noci vykřičené existence z těch odpadových jam, lidé všemi štiťivě odstrkovaní, živé kondenzátory bolesti (každý z nás potkal dceru s matkou, jak se na berlách motají městem a vykřikují kletby a oplzlé nadávky), lidé, kteří padli do rukou živého Boha a ten jim vytrhal končetiny, vykloval oči anebo do nich zabořil vidličku...“²⁶

Dětství a zrání mladého muže je krutě poznamenáno zájmem tajné policie. Podobně jako kdysi Kratochvilův otec se i otec hlavního hrdiny, ornitolog a učitel, dostane do konfliktu

s vládnoucí komunistickou mocí a svou situací nakonec vyřeší emigrací. To následně znamená katastrofu pro zbytek jeho rodiny v Československu, která upadne v politickou nemilost. Po jeho emigraci následuje pronásledování a zatýkání nejbližších příbuzných, uměle vytvořený pocit strachu a nikdy nekončící dohled Státní tajné bezpečnosti. Stejně jako hrdina prvního příběhu i Petr touží po svém pravém otci, celé dětství čeká na jeho znamení, odmítá násilně se vnucujícího otce, strážmistra Krahujíka.

Petr nepřítomností svého otce strádá, což se během studia střední školy projeví vleklými depresemi, které vyvrcholí pokusem o sebevraždu. Zmínka o Petrově duševní poruše je jedním z možných vysvětlení splnutí obou příběhů v závěru knihy. „...a až mnohem později jsem se dozvěděl, že jsem byl v těch týdnech těžce nemocen a absolvoval jsem si jakousi schizofrenní ataku, kterou pak ovšem lékaři rozptýlili jako kouř nad rodnou Ithakou“²⁷

Oproti prvnímu vyprávění zde ubylo magických a fantaskních prvků, jejich přítomnost je zde přesto patrná. Čtenář se například dozvídá, že Petrův dědeček staví na půdě domu v Žabovřeskách, ve kterém na počátku příběhu bydleli, labyrint, v jedné z dalších kapitol zas „tasemnice Margareta“ v různých převlecích obchází nájemníky pavlačového domu s cílem vybrat si co nejlepšího budoucího hostitele.

Kapitola „Car mrtvých“ zobrazuje Petrův pobyt v rozsáhlém jesenickém sanatoriu, kde se léčí z údajné epidemie žloutenky. Zde dochází k setkání hrdiny s právě zemřelým Stalinem. Stalin zavede Petra hluboko do nemocničního parku, kde mu na důkaz důvěry vyrazí tajemství jeho nemoci. Spousta podobných sanatorií pro léčbu žloutenky vzniká v té době po celé zemi, ve skutečnosti však slouží ke soustředění dětí všech emigrantů za účelem hromadné likvidace potencionálních odpůrců režimu. „... jste všichni děti emigrantů, kulaků a renegátů, jste děti třídních nepřátel, kdysi v těch dávných dobách, kdy jsem ještě pobýval v sibiřském vyhnanství, setkal jsem se tam s jistým Panoptikinem, a to bylo pochopitelně přízvisko, a kdo ví, kdo to ve skutečnosti byl a co mezi náma pohledával, a tenhle Panoptikin mě jednou upozornil na moc zajímavou věc, všimněte si, povídá, že v sibiřském vyhnanství s náma nejsou vůbec žádné děti, carská ochranka je nedůsledná, když nevěnuje pozornost dětem anarchistů a revolucionářů, a tak každým rokem dorůstá nová generace rebelů, doslova odkojená policejní netečností...dal bych, prosím, příkaz soustředit ty dětičky v nějakém velikém domě, v nějakém, prosím, dosti velikém domě, a tam bych ta kuřátka, tam bych ty chcipljonky, rozumíš Petrušo, tohle mi pověděl...“²⁸ Oba hrdinové se po svém vypořádávají s komunistickým režimem, který je v díle ztělesněn postavou Stalina. Petr

zesměšňují samotného Stalina tím, že odmítne být jeho vyvoleným nástupcem a uteče z jeho „vězení pro děti emigrantů“, bezejmenný hrdina zas zneuctí jeho nejoblíbenější píseň Suliko vtělenou do agenta Lopuchina.

Román je snem o hledání rodinných kořenů a rodinné kontinuity, tím pádem i vlastní identity, touhou překonat neúplnost způsobenou absencí otcovského prvku. Petřík také neúnavně pátrá po smyslu básnické sbírky Uprostřed nocí zpěv, kterou napsal jeho pradědeček, snaže se tak uvědomit si vlastní duchovní kořeny.

Náhradní Petrův otec, nadstrážmistr Krahujík, mu těsně před svou smrtí předá detailní popis jakéhosi tajemného vynálezu, k jehož realizaci Petr obětuje veškeré svoje úspory. Tajemný vynález se tak stává spojujícím motivem obou linií příběhu, ať už se jedná o odkaz policisty Krahujíka nebo o andělské a netopýří hodinky.

Petr, od dětství alespoň myšlenkově závislý na svém otci, se v pozdějším věku rozhodne jeho existenci ignorovat. Další jeho „setkání“ s ním, například když vidí otcovu fotografii, ho již zanechávají chladným. Hrdina je již smířen s tím, že otec odešel jednou provždy.

Pravidelnost, se kterou se vyprávění obou protagonistů příběhů po kapitolách střídají, je narušena v samotném závěru knihy. V posledních dvou kapitolách se jejich party prolnou, v úplně posledním odstavci pak autorský vypravěč oba příběhy jasně propojuje a dodatečně interpretuje příběhy obou hrdinů jako jeden osud, ztotožňuje Petra s bezejmenným vypravěčem.

Závěrečné splynutí obou vypravěčů naznačuje, že oba příběhy byly jen rubem a lícem jednoho života. Toto splynutí, ač se zdá nemožné, může zkušený čtenář u postmoderního spisovatele Jiřího Kratochvíla předpokládat, nasvědčuje tomu několik indicií: Petrova schizofrenie, domnělý pobyt obou otců v Jižní Americe, postava spolužáka Bulise, která se objevuje v obou příbězích, přítomnost „anděla smrti“ u nadstrážmistra Krahujíka, oba hrdinové se přestěhují z idylické periferie do centra Brna. Dále je možné toto splynutí předvídat z paralelního motivu kouzelného přístroje (andělských a netopýřích hodinek u bezejmenného vypravěče a policisty sestrojeným přístrojem na hledání ztraceného otce u Petra), ze schopnosti obou hrdinů vstoupit v přímý kontakt s mrtvými a historickými osobnostmi, z vyloučení obou dvou z normální společnosti pro jejich vyvolenost a zároveň výjimečnost a jinakost.

Oba příběhy se v mnohém také navzájem téměř citují. Petrova maminka například vypráví o jednom sanitáři z Bohunic, kterému se přezdívá „anděl smrti“, majícím zájem především o

umírající pacienty. Vlastně tak parafrázuje jeden z výroků bezejmenného hrdiny, „anděla smrti“ : „Ale věděl jsem už jedno: je dobré být nablízku lidem ve smrtelných úzkostech, protože jejich prostřednictvím je možné navázat kontakt s mým otcem. A to rozhodlo o mém dalším životě. Opustil jsem výnosné zaměstnání (číšníka v Avionu) a nastoupil dlouhou samaritánskou cestu jako nemocniční zřízenec (vždy ochotně slídící kolem lůžek umírajících).“²⁹

Za pomoci podobného signálu také nakonec dojde k úplnému propojení obou příběhů. V předposlední kapitole hlavní hrdina Petr třikrát zapře svého otce: „Zeptal se mě, kdy mám schůzku s policajtem. A odpoledne, když jsem se vrátil ze školy, měl už všechno promyšlené. Jsi už dospělý, Petře, a tak si myslím, že můžeš už všechno vědět. Jdou po tatínkových přátelích a hledají způsob, jak najít ty, které zatím ještě nedostali, a zkoušejí, jestli by to třeba nešlo přes tebe. Večer jsem pak policajtovi řekl, že mu nemůžu pomoci. Jakto?podivíl se. Ty nemáš zájem, aby se vrátil tvůj otec? Nemám. Nechcu, aby se vracel...Nechcu, aby se vracel, řeknu podruhé. A pak ještě do třetice: Kašlu na něho! Nestojím o to, aby se vracel!“³⁰ V kapitole poslední pak naopak toto trojnásobné zapření přísluší hrdinovi bezejmennému: „...ale pak jsem nabyl dojmu, že Prudencio nebudete Vy, anebo jste jím možná byl, ale jen nějaký čas a kdovíde a čím jste dnes, vždy jsem se snažil poslušně dbát všech Vašich pokynů a příkazů, pokud jsem jim správně rozuměl: oženil jsem se s nevěstou, kterou jste mi vybral, a přijal jsem bezvýznamné a opovrhované povolání, jen když jste mě k němu Vy povolal! ale už příliš dlouho nevidím žádných znamení a neslyším Vašich pokynů, vzkazů a příkazů...trestáte mě tak za moji přílišnou horlivost, jež jen vzbuzuje Vaši nechut' a prudkou nevoli? Trestáte mě tak za to, že jsem Vás kdysi třikrát hlasitě zapřel?“³¹

Oba příběhy spojují dva historické mezníky – roky 1945 a 1948, symboly nadvlády a násilnictví. Rok 1945 ztělesňuje vojenské násilí na bezbranném děvčeti, rok 1948 násilí politické, které vzalo synovi otce. Hrdinové jsou nuceni žít neplnohodnotný život. Děti emigrantů jsou třídní nepřátelé, dětmi bez otce zas pohrdá většina společnosti.

Obě formy vyprávění jako by zároveň charakterizovaly svého „vypravěče“. Petr vystupuje v příběhu jako ušlápnutá bytost, marně se snažící vyrovnat se s životní realitou, bezejmenný vypravěč si je vědom svých nadpřirozených schopností a tím pádem i své nadřazenosti vůči okolnímu světu.

Pouze poslední odstavec knihy je psaný autorským vypravěčem v er-formě a popisuje činnost Petra. Autorský vypravěč zprostředkovává také kapitolu pod názvem *Ženich*,

tentokrát v ich-formě. Jeho zásah do samotného díla je tak mnohem menší než například v předchozím *Medvědím románu*, věnuje mu pouze jednu kapitolu. Samotná kapitola *Ženich* obsahuje dialogickou pasáž mezi autorem a jeho přítelem, lékařem Zdeňkem, obsahuje několik úvah o literatuře. Rozebírají společně text knihy. Z textu vybočující kapitola s názvem *Ženich* je pojata jako text pouze prozatímní, jakási skica, čtenáři se tak snaží vsugerovat smyšlenost celého příběhu. Kapitola je otevřená k dalším a dalším pokusům, na začátku se projevuje podmiňovacím způsobem. „Vždycky, když se dostanu ke kapitole, o níž si myslím, že by mohla být klíčem k celému románu, propadnu panice. Mám strach, že ji zkažím a nakonec jen tak rozvrtám a nehnu se z fleku. Pak se třeba ukáže, že ta kapitola vůbec není tak důležitá, ale to už je pozdě, už v tom lítám. A protože takovou kapitolou zdál se být i tenhle „Ženich“, rozhodl jsem se použít už párkrát osvědčeného grifu a navštívil jsem Zdeňka W., abych mu „Ženicha“ zkusil odvyprávět. Zdeněk je povoláním lékař a na literaturu se dívá jako na jeden z projevů narušeného metabolismu, ale jinak se tváří docela přátelsky. Nalil nám z lahve načatého vína a vyzval mě, abych začal. Kapitola by se jmenovala „Ženich“, protože by byla o tom, jak papánek – na jaře roku 1970 – provdal svou Kamilku-Popelku, když jí předtím schválil a zkolaudoval ženicha.....“³²

Oproti románové prvotině v tomto díle ubylo autorových sebereflexí, autorových pokynů čtenáři, ať už aby mu pomohl s interpretací, či aby ho zesměšnil.

Přestože se jako nejpravděpodobnější interpretace osudů obou hrdinů jeví jejich totožnost, je možné text chápat také rozděleně, každou část zvlášť, jako dva na sobě nezávislé příběhy, různé variace na stejný osud. Kratochvil nám tak nabízí nejen více řešení interpretace osudů obou hlavních protagonistů, ale také osudu jejich otce, čímž se snaží čtenáře znejistit. Petrova maminka je při pohledu na otcovu fotografii přesvědčena, že je zcela v bezpečí a na obrázku se na ni usmívá z ornitologické konference v Mar del Platě. Strýc zase na druhou stranu prohlašuje, že se jedná o velice zdařilý podvrh, otce na fotografii nahrazuje figurína, s jejíž pomocí se ho v minulosti Státní tajná bezpečnost snažila přimět k doznání. V ostatních osobách dokonce poznává nejznámější vyšetřovatele komunistické moci. „Ale jo, vždyť tohle je Velkej Richna a tohle zas Hovězí Hnát a tenhle Šmatloun a tenhle Smrták a tady zas Paťák a tohle by mohl být Myší Mor, a pokud se teda nemejlím, tak tohle je určitě Asfalták, a pohyboval prstem po fotografii, kdepak, Hanko, to není žádná ornitologická konference v Mar del Platě, ale je to skupinový snímek vyšetřovatelů Státní bezpečnosti, z nichž většinu

jsem poznal osobně...“³³ Vyloučena není ani možnost, že otce při přechodu hranic zadrželi a přinutili ke spolupráci.

Příběhy nejsou vyprávěny chronologicky, kniha obsahuje četné retrospektivy, historky z dávné minulosti zobrazují jak důležité historické milníky, tak i individuální, na první pohled bezvýznamné a s hlavní dějovou linií nesouvisející historky.

Dílo, inspirované autorovými oblíbenými spisovateli, kterými jsou například Jorge Luis Borges nebo německý prozaik Günter Grass, mělo v kontextu české soudobé prózy nepochybně průkopnickou hodnotu.

2.3 Avion

Po seznámení s předchozími díly Kratochvilovy trilogie čtenáře již nepřekvapí, že se také román *Avion* člení na dva samostatné příběhy, které se v závěru prolnou a spojí. Vyprávění dvou rozdílných hrdinů jsou v díle umístěna proti sobě, teprve v závěru knihy čtenář zjišťuje, že jsou si vzájemným obrazem, příběhy se v sobě zrcadlí.

Dle samotného autora je kniha pokusem o neobvyklou interpretaci našeho „nešťastného století“, zobrazením jeho morálního úpadku a bídy.

V první románové linii líčí vypravěč František Pernica ich-formou život zneuznaného spisovatele Hynka Kočky, který se v porevolučním období pokouší napsat román o spiknutí, které mělo ve 20.století výrazný vliv na vývoj Československa, potažmo celé Evropy. František tak v díle plně nahrazuje vypravěče autorského.

Příběh obsahuje dvě hlavní zápletky. Hynek Kočka se vyrovnává jak s potížemi při psaní románu, tak se svým pohnutým soukromým životem. Jeho otec se po devětatřiceti letech vrací z emigrace a Hynek, černá ovce rodiny, se snaží vypořádat s touto skutečností a obnovit svůj vztah nejen k němu, ale i k ostatním příbuzným. O jeho traumatizujícím vztahu k otci pak vypovídá nejlépe „vložená“ kapitola *Ach aneb Jinačí román*.

K rozuzlení této zápletky má dojít na velice oficiální rodinné oslavě otcova návratu do vlasti, která se však pro nebohého Hynka stane jen trapnou fraškou, neboť jako jediný ze všech příbuzných zapomene otci přinést dárek na uvítanou. „*A cítil jsem najednou strašlivý smutek, který mě zasáhl plnou vahou, vybuchl ve mně jak bomba. Přenesl se na mě totiž – přeskočil jak oheň ze stohu na stoh – strašlivý smutek otcův, smutek z toho, že jsem mu nepřipravil žádný balíček, že mi po devětatřicetileté odluce nestál ani za maličký vánoční dárek. A byla to tak mohutná rezonance otcova smutku, že jsem okamžitě pochopil, že tady s tím už nemůžu zůstat. Aniž jsem řekl slovo, otočil jsem se a spěchal na předsíňku a popadl první kabát, první šálu a první klobouk, který jsem na věšáku natrapíroval, a vypadl na chodbu a teprve na schodech, teprve na ulici jsem se oblékal.*“³⁴

Otec Hynkovi dárek přiveze, je jím precizně vyrobená šperkovnice. Tento magický předmět, předávající se v rodu Kočků z generace na generaci, je dokladem jejich příbuzenství s právě se probouzejícím rodem Kabronů, o kterém bude řeč později. V přiloženém dopise otec Hynka vyzívá, aby se stal jedním z nich.

Významný a tradiční rod Kočků, do kterého alespoň pokrevně Hynek patří, je mocným typem společenství s velkým vlivem a četnými konexemi, které běžně proniká i do zákulisí té nejvyšší politiky. Tento typ mocných a v tomto případě také bezpátečních lidí představuje v příběhu Hynkův bratr Sorry a strýc Richard, který je údajným původcem veškerého Hynkova neštěstí, pramenícího z otcovy emigrace a následné ztráty identity. Hynek nakonec usuzuje, že jediné, čím se od svých příbuzných odlišuje, je jeho stud, který ho svazuje a nedovolí mu se bezohledně prosazovat.

Druhá linie románu je vyprávěna Hynkem Kočkou, spisovatelem písčím román o „tvorbě nadčlověka“ a členem mocného klanu Kočků. Představuje obvyklý typ Kratochvilova hrdiny, jakým jsou například Ursinus, Ondřej Beránek a Petr Simonides. Ve vyprávění převažují promluvy v er-formě, ich-formou jsou psány pouze autorské komentáře.

Roli „uražených a ponížených“ rodů Beránků a Simonidesů z předchozích děl zde přebírá také tajuplný národ Kabronů. Ten je zde zobrazen jako nejubožejší národ na světě, národ vydědenců, kteří nikam nepatří, nikdo o nich neví a Kabroni sami se stydí za svou existenci. Jediným jejich vlastnictvím je jejich jazyk, který je však stejně jako jeho uživatelé natolik ubohý, že dokonce ani nepatří do žádné známé jazykové rodiny.

Ke komunitě Kabronů patří i další z hlavních postav románu, Malý Muk, který „byl *Faustem sovětské vědy, ale – a to málokdo ví – byl i jejím Mefistofelem.*“³⁵. Jeho skutečné jméno se čtenář nikdy nedozví, v knize je zobrazen jako zruďná fantaskní bytost, která je koncentrátem manipulace s lidskými osudy a násilnictví. Malý Muk uskutečňuje svůj velký biologický experiment, při kterém všechny národy světa slouží jen jako jakési pokusné laboratoře. Muk je zodpovědný za všechny lidské bolesti a utrpení ve 20. století, z nich pak tvoří svého homunkula Františka. „*Cesta kukaččího vejce je od počátku poseta mrtvolami. Lidský život tady nic neplatí a cíl tak neúprosně svítí prostředky, až z toho běhá mráz po zádech. Ale přesto masakry a lidské oběti nejsou vůbec v původním programu. Naopak, je tady nejlepší snaha obojímu se pokud možno vyhýbat. Samozřejmě Malý Muk potřeboval svou biologickou laboratoř pro svůj velký biologický experiment, pro stvoření nového člověka. Potřeboval obrovské sibiřské koncentráky a potřeboval Carevnu všech revolucí, aby koncentráky vrchovaně naplnila. Ale něco jiného je nezbytný laboratorní materiál a něco jiného zbytečné oběti. Ale na světě je bohužel příliš mnoho lidí, co se tak nechutně pořád všude hemží a pořád do všeho připlétají.*“³⁵

Na závěr svého strašlivého experimentu si Muk jako místo vhodné pro výchovu svého uměle stvořeného syna Františka náhodně vybírá právě Československo a „*jakýsi nicotný kosočtvereček na mapě*“³⁶ – město Brno. Dorazí do města, ve kterém i několik let po válce zůstávají její stopy, a je spokojen, že svého syna může vložit do takového „hnízda odpudivosti“. Malý František je jako kukaččí vejce umístěn do brněnské rodiny Perniců, jež mu může poskytnout péči a bezpečnost, čehož Malý Muk schopen není.

Mukovy aktivity se však ukazují jako těžko realizovatelné. František, utvořený z lidské bolesti a utrpení, neplní očekávání svého stvořitele, nestává se nadčlověkem, nýbrž jedním z dalších Kratochvilových ubohých, neschopných a neškodných trpitelů. Přestože je utvořen z nářků miliónů umírajících, cítí strach dokonce i ze tmy, před kterou se ve svém pokojíčku musí bránit rozsvícenou lampičkou. „*Bojím se tam a spávám v noci při rozsvícené lampičce na nočním stolku, aby mě ten magický kruh světla chránil před královstvím temnoty. Tak je tomu odedávna a není v mé moci něco s tím udělat.*“³⁷

Jednou ze základních vypravěčských technik využitých v tomto románu je vzájemné prostupování a zrcadlení obou příběhových linií. První náznak tohoto postupu můžeme konstatovat již v 7. kapitole, kdy se Hynek „reálně“ setká s postavou Rukavičníka. Jedná se o jeden z motivů, které využil ve svém fikčním románovém světě. O několik stran dále následuje již explicitní propojení obou „vyprávěných světů“. Hlavní Kabron je demaskován jako Malý Muk, spisovatel se tedy osobně setkává se svou literární postavou. Následně je Malým Mukem cvičen k likvidaci Františka, nepovedeného „dokonalého jedince“, tedy jedné ze svých dalších literárních postav. Z původně cikány obsazeného vedlejšího bytu, kvůli jejichž hluku Hynek není schopen psát svůj román, se „vyklube“ ohromný vchod do podzemí, do mraveniště chodeb Kabronského národa. Zdejší podzemí „*je prošpikováno střelnicemi a výcvikovými prostory, kde se trénují bývalí milicionáři a estébáci, příslušníci privátních ochranek, ruská a ukrajinská mafie a všelijaká teroristická havěť...*“³⁸

Hynkovým posláním se stává fyzická likvidace nepovedeného „nadčlověka“ Františka. Literární postava je tedy zabita svým „stvořitelem“.

K setkání dominantních vypravěčů a zároveň hlavních postav obou příběhů, spisovatele Hynka a uměle stvořeného Františka, dojde v „nejpodivuhodnější stavbě císaře bílého funkcionalismu“, v brněnském hotelu Avion. Vyvrcholení celého příběhu proběhne v hotelovém pokoji. Hynek zde objeví domnělého hrdinu svého vlastního příběhu, Františka Pernicu. František je zde zase odhalen jako vypravěč příběhu Hynka Kočky. František zde

vysloví myšlenku o podobnosti a zároveň protikladnosti jejich osudů, ve skutečnosti siamských dvojčat. V Hynkově osudu je zobrazen příběh vyvrženého a bezvýznamného jedince, ve Františkově naopak příběh vyvoleného, privilegovaného ve všech směrech. „*Tak jo, píšu román o tobě. A naše setkání je o to pozoruhodnější – pokračuju – že jsme si navzájem svými postavami a že jsme si navzájem svými autory. Píšu, Hynku, román, v němž seš mi románovou postavou, zatímco ty v tom samém čase píšeš román, kde jsem ti zas postavou já. Není to, řekni, pěkněj fór?...Víš, Františku, viděl jsem nedávno o nás obrázek. Dvě ruce se tam navzájem kreslily. A ty seš ta ruka, kreslená rukou, kterou kreslíš, a já jsem ta ruka, kreslená rukou, kterou kreslím!...Ach ano – volám nadšeně – jsme siamská dvojčata z lůna tohoto nešťastného století, Hynku, a naše příběhy se v sobě navzájem zrcadlí! Na jedný straně příběh privilegovaného, příběh můj, a na druhý příběh opovrhovaného, příběh tvůj! Na jedný příběh, který obrací naruby celý dějiny, a na druhý zas hle příběh naprosto bezvýznamného osudu! Rub a líc téže falešné mince, Hynku!*“³⁹

František jako dominantní vypravěč této kapitoly je Hynkem smrtelně zraněn, přesto neustává v komentování děje, popisuje čtenáři každý Hynkův pohyb, smrtí se jeho bytost pouze přetransformává v nejbližší okolí. Nejprve se stává součástí hotelu Avion, poté celého Brna. „...a Hynek uviděl můj mráкотný úsměv v odlesku běžících světél a na noční obloze pak průstřel z kabronské pistole, mou krvácející ránu, která zalévá růžovou krví celé město.“⁴⁰ Zárodky personifikace prostupující celým románem tak v jeho závěru vrcholí, prostor románu se transformuje v živoucí organismus.

Dílo končí na autora nezvykle smířlivým *Epilogem*, kdy bratr Ondřej odveze Hynka na neznámé místo, místo setkání s jejich otcem. „*Po malém zaváhání se tedy vydám směrem k zahradě. Ale sotva přijdu blíž, zděšeně couvám. To, co jsem považoval za stavbu mezi stromy, je teď obrovská zahradní konev, velká jak zeleně natřená gotická katedrála! A před ní na stoličce sedí nějaký člověk a vypadá jak biletář před nějakou boudou v lunaparku nebo na pouti. Ale když jsem přišel ještě blíž, poznal jsem, že ten na stoličce je můj otec. Taky mě poznal a zvedl se a šel mi vstříc.*“⁴¹

U obou vypravěčů nalezneme výrazné odbočení od vyprávěcí linie jejich vlastních příběhů. U Hynka je tomu tak kapitole osmé, nazvané *Ach aneb Jinačí román*. Hynek v ní litanickou formou (neznačená přímá řeč bez teček a velkých písmen na počátcích vět) vnitřního

monologu (lépe řečeno výbuchu hněvu) vypráví příběh zcela jiný. Touží vyprávět příběh tentokrát zcela „pravdivý“. Kapitola budí dojem samostatné, do románu vložené povídky, ve skutečnosti v ní vrcholí utrpení fiktivního spisovatele Hynka Kočky. Hynek obviňuje svého strýce Richarda Kočku nejen z toho, že je odpovědný za otcovu emigraci, ale že později mezi něj a otce postavil nepřekonatelné bariéry, Hynek tak musel žít v doslova uzavřeném kruhu. Připisuje mu zodpovědnost za téměř všechna traumata svého dospělého života. Hynkův strýc Richard Kočka, užívající si „bezpečného“ života poté, co emigroval do západní Evropy, totiž nespravedlivě osočí svého synovce ze spolupráce se Státní bezpečností. „*Richarde! To by byl román! Exilový autor, který se pokusí zlikvidovat zakázaného autora v milované vlasti! Strýčínek, který švihne synovečka jak králíčka za ouško! Musel jste samozřejmě tušit, co znamená takové obvinění pro syna emigranta, který už z dětství ví, co je to kolem narysovaný kruh, společenství zakázaných autorů bylo v mém životě prvním společenstvím, s nímž mě spojoval pocit přináležitosti, byli to prvně lidé, k nimž jsem patřil, a nebylo pro mě v těch časech nic důležitějšího, a taky jste musel tušit, že mám z dětství traumatizující zážitky se Státní bezpečností, takže vám bylo jasné jak udeřit, aby se to neminulo účinkem...*“⁴² Během nekonečného obviňování svého strýce se Hynek vysloví o skutečnosti, která nejvíce určuje směr jeho životní dráhy a která ho také nejvýrazněji odlišuje od ostatních členů rodu Kočků, totiž o svém studu. Právě tato jeho dominantní vlastnost ho prý ochránila před svůdnou možností oficiálně publikovat své knihy během normalizace, nejednalo se tedy o vědomou, vnitřními zásadami vedenou volbu. Stud je prý také jeho nejdůležitějším literárním tématem. „...vždyť vypadá to, že o mých dalších osudech nerozhodlo nějaké mé stále bdělé vědomí a svědomí a nějaký můj charakter a vědomá volba, ale pouze a jen stud, nejcennější v mém životě je tedy střívko mého studu? Ale vždyť je to taky to jediné, co mě dělí od vás, Richarde, a vůbec od všech Kočků, jediné, čím se lišíme! Stud mi odedávna brání v tom, abych se někam příliš dral, ochromuje mě, však hle, jest mi i životním kompasem, rozhoduje za mě na životních křižovatkách, ale je taky mým jediným literárním tématem...“⁴³

Františkovu odbočení z hlavní dějové linie je věnována kapitola pod názvem *Rituál*. Vypravěč zde nápaditě popisuje krizi v rodině Pernicových. Vše je viděno očima malého dítěte, čemuž je přizpůsoben také jazyk této kapitoly.

Oba hlavní hrdiny tak spojuje nesmírná bolest. U Hynka je to bolest způsobená zmizením otce, která se jako červená nit táhne celým textem. Tento motiv nabývá stejně jako oba vyprávěné příběhy zrcadlené podoby. Na jedné straně traumatizující láska k otci emigrantovi, která hrdinu poznamená na celý jeho život, na straně druhé alespoň zpočátku bezmezná a vše tolerující láska ohavného organizátora dějin, Malého Muka, vůči vyvolenci Františkovi.

Hlavní postavy příběhu, Hynek Kočka a František Pernica, zapadají do prototypu kratochvilovského „antihrdiny“. Jejich neschopnost vyrovnat se s vlastními životy z nich tvoří postavy utlačované a pronásledované, ať už pouhým stihomamem, či doslova. Hrdinové se nedovedou poprat s tíživou realitou jinak než únikem do svého nitra a pasivně přijímat svůj životní úděl. Vykreslení pocitů emigrantského dítěte se velmi podobá těm v předchozím románu, jejich tón je však tentokrát mnohem naléhavější a strůjce těchto pocitů obviňující. Hynek Kočka po celý svůj život marně hledá porozumění a pocit sounáležitosti v lidské společnosti.

Jak již bylo řečeno například při charakteristice Kratochvilova díla *Medvědí román*, pro samotného autora je próza způsobem existence, něco, čím je doslova posedlý. Alter ego Jiřího Kratochvila v románu *Avion* jde se svým vyznáním ještě dál. Ústy spisovatele Hynka Kočky například prohlašuje: *„Richarde, nejsem tak docela bez ambic, nýbrž jsem neřestně propadlý literatuře, ale literatura mi není věcí společenské prestiže, jako vám, Richarde, ale je mi vším, žiju už jenom literaturou a slyším už jen bušit umělá srdce svých příběhů, smyšlených příběhů, do kterých bezohledně drancuju svůj skutečný život a životy mi blízkých i vzdálených, a na všechny lidi kolem se dívám už jen jako na substrát pro výrobu románových postav, a něco vám prozradím, Richarde: jediným důvodem, proč jsem se přidal k disentu a zvolil si osud zakázaného autora, bylo jen a jen to, že vím, že bez sbydlení s pravdou, bez žádné opravdické šoustačky s pravdou nemůže být zplozena žádná opravdová literatura, a od okamžiku, kdy jsem zjistil, že duší všech mistrovských děl je vždy jen lidská bolest, jak fretka jedu po utrpení a bolesti, abych je bezostyšně zužitkoval, bezohledná pravdivost a exploatovaná bolest, to jsou mé základní literární postupy...“*⁴⁴

Ačkoli je základním tématem této knihy nezdařený pokus o vytvoření dokonalého jedince – homunkula Františka, hlavní postavou románu je tentokrát samotné město Brno, které zde

autor představuje v nespočetných podobách. Také děj románu se až na drobné výjimky odehrává výhradně v jeho prostorách.

Na kompozici samotného románu *Avion* měl, jak sám autor přiznává, vliv stejnojmenný hotel architekta Bohuslava Fuchse, který Kratochvilovi učaroval. Podobně jako Fuchs na skutečně velmi malém prostoru stvořil hotel, aniž by v něm kdokoli trpěl pocity stísněnosti, přál si autor, aby podobné pocity prožívali čtenáři při četbě tohoto díla. Počtu podlaží hotelu *Avion* odpovídá dokonce počet kapitol v daném románu.

Celý román je dokonce architektovi Bohuslavu Fuchsovi věnován. Kromě hotelu *Avion* Kratochvil čtenáře nadšeně seznámí také s dalšími architektonickými skvosty města Brna (např. Jaruškův dům na Palackého třídě od architekta Josefa Gočára, tramvajová zastávka zkombinovaná s WC od Oskara Pořísky, brněnský Baťův palác architekta Vladimíra Karfíka aj.), aby, dle jeho slov s typicky kratochvilovskou ironií, „*byl můj román taky trochu užitečný, jak se to dřív dělávalo, v dobách, kdy číst romány znamenalo také nořit se do hlubin encyklopedického vzdělávání.*“⁴⁵

Na rozdíl od prvních dvou dílů Kratochvilovy trilogie vznikl román *Avion* po listopadu 1989, čímž mizí i hlavní téma předchozích Kratochvilových děl, konflikt s totalitní společností a komunistickou mocí.

Místo toho se v příběhu objevují nové rodově či jinak spřízněné klany pozoruhodných bytostí. Brno, „pyšníci“ se v díle mimo jiné pojmenováním „tajná cikánská metropole“, je zde vykresleno jako domov a koncentrace nejrůznějších stvoření, od místních bezdomovců až po útočiště různých, především východních národů. Brno získává nelichotivý atribut města plného ubožáků. Mravní úpadek společnosti za období normalizace zde nahrazuje vidění světa jako chaosu, v němž vždy vítězí bezpátevní kariéristé a jedinci, schopní z každého režimu vytěžit nějaké výhody.

3. Román jako „otevřený systém“. Koncepce Jiřího Kratochvila.

Úkolem následujících kapitol této práce bude charakteristika nejtypičtějších kompozičních principů a prvků, s nimiž Kratochvil ve svých dílech opakovaně pracuje, vyzdvihnuta bude jejich vzájemná spojitost a funkce, kterou v dílech zastávají. Důraz budeme klást zejména na jednotlivé postupy a prvky považované současnou literární vědou za „postmoderní“.

Dříve než se dostaneme k jednotlivým kompozičním principům použitých v dané trilogii, považují za důležité vyzdvihnout obecnou koncepci, k níž se Kratochvil ve svých dílech otevřeně hlásí. Zmiňovanou koncepcí je „otevřený systém“.

Jiří Kratochvil je dle svých vlastních slov již přesycen „tradiční příběhovostí“, v současné době považuje za téměř nemožné přijít s příběhem originálním, čtenář je tak zahrnut množstvím „plagiátů“, donekonečna opakovaných fabulačních schémat. Tato již předem určená schémata Kratochvil důrazně odmítá také z jiného důvodu, než je „nasycenost příběhem“. Neposkytují mu dostatečnou svobodu potřebnou pro tvůrčí psaní, znamenají pro něho „uzavřený systém“. V tradiční románové formě nachází prvky připomínající systém totalitní, pro autora samozřejmě nepřijatelný. Spisovatel odmítá systém, který se mu nabízí, opakovaně se odmítá podrobit jeho pravidlům, „oficiálnímu“ románu dané doby nedůvěřuje. Nabízí čtenáři protiváhu oproti nastaveným nepřekročitelným limitům oficiální literatury, či přímo uzavřených systémů jako je totalitarismus či schizofrenie, aby „*tak kompenzoval úzkostný zážitek uzavřeného světa totalitní společnosti, v němž nebylo mně k žití.*“⁴⁶ Jeho texty jsou výsledkem naprosté tvůrčí svobody, spontánního vypravěčství, mnohoznačnosti a variací, hrou s vyprávěním, se čtenářem, prostě se vším. Ve svých knihách Kratochvil vedle „zobrazení literárního světa“ zkoumá možnosti aplikace teoretických konceptů výstavby textu, ve všech dílech románové trilogie se čtenář může setkat s formulacemi o konceptu „otevřeného díla“.

Koncepce „otevřeného díla“ pochází od spisovatele a literárního teoretika Umberta Eca, s konkrétním pojmem se mohli poprvé setkat čtenáři jeho slavné teoretické práce *Opera aperta*, tedy *Otevřené dílo*. Ecova koncepce vychází z přehodnocení přístupu čtenáře

k literárnímu dílu, umělecké dílo se stává víceznačným sdělením, nejpodstatnější vlastností vztahu mezi čtenářem a textem je interpretační svoboda.

Rysy této originální románové koncepce nalezneme zejména v Kratochvilově díle *Medvědí román*, rozvíjeny jsou však samozřejmě i v dílech následujících. Pokusme se nyní charakterizovat Kratochvilovo pojetí „otevřeného díla“ tak, jak je aplikoval ve své románové trilogii.

Jedním ze základních atributů, které autor sledující již zmiňovanou koncepci ve svých dílech bezpochyby naplňuje, je **důraz na fiktivnost literárního díla a soustředění se na samotnou konstrukci románu přímo v textu**, čímž čtenáři zřetelně demonstruje nahodilost, s jakou samotný text vzniká. Čtenář tak nabývá dojmu, že je přímým svědkem vzniku románu. Autor se úmyslně snaží upozornit čtenáře na „psanost“ svého díla, neustále zdůrazňuje

jeho „literárnost a textovost“. Záměrně odhaluje způsob, jakým své dílo vystavěl. Oproti „klasickým“ románům, kdy se autor za účelem co nejlepší identifikace čtenáře s literárními postavami snažil koncipovat svůj text co nejdůvěryhodněji, využívá Kratochvil právě naopak nejrůznější metody zcizení. Spisovatel za žádnou cenu nechce působit přirozeně, „umělost“ svých románů zcela záměrně zdůrazňuje, před čtenářem bezostyšně odhaluje postupy, kterých při vzniku díla použil, soustředí se přímo v textu na reflexi procesu psaní románu. Právě tato linie nejvíce narušuje iluzivnost textu, čtenář je stále upozorňován na to, že příběhy nezobrazují konkrétní skutečnost, stává se protikladem „realistických“ postupů. Základní úlohu při zdůrazňování fiktivnosti přebírá vypravěč, respektive vypravěči, kteří neustále vše hodnotí, ironicky komentují, nepravidelně se střídají a často do promluv vypravěčů ostatních zasahují. Mezi vypravěči samotnými existují často komplikované vzájemné vztahy. Právě tím se nejvíce narušuje podstata příběhu jako jednotného útvaru, jehož zprostředkovatelem bývá jediný vypravěč. U Kratochvila je na místě hovořit doslova o destrukci příběhu. Ač je v románech většinou použito vyprávění v ich-formě, na nemožnost identifikace autora

s vypravěčem příběhu je kladen obzvláštní důraz.

Úvahy o konstrukci románu a příběhovosti jsou explicitně vyjádřeny zejména v díle *Medvědí román*, autor zde toto téma rozvíjí systematicky, v pásmu promluv vypravěče i jednotlivých postav je umístěna celá řada podobných reflexí. S těmito specifickými vysvětlujícími vsuvkami se čtenář setkává zejména v samotném závěru románu, působí tak na něj jako určitý druh epilogu, který má za úkol vysvětlit mu opravdový smysl celého díla. Představa textu jako nezavršeného útvaru zaujímá v díle stěžejní pozici, z toho důvodu ji zde odcitujeme:

„...během psaní Medvědího románu jsem chvílemi znepokojeně a chvílemi s prasečí radostí pozoroval, jak se těžiště smýkavě přesouvá z jednoho konce na druhý a z prvního tématu na třetí, ... až jsem měl nakonec pocit, že sám ten pohyb (pohyb těžiště románu) je tím mým nejvlastnějším tématem, ale tak jsem do toho přece od začátku šel, když jsem se rozhodl, že si zkusím napsat román jako otevřený systém, jinak řečeno, nepostavím ho ani na konstrukci, ani na příběhu, ale použiji konstrukce i fabule jen proto, abych je už po chvíli mohl zpochybnit a opustit, protože nikdy mi nečinilo potíže fabulovat nebo konstruovat, ale vždycky bylo mi obtížné uvěřit jakýmkoli konstrukcím nebo příběhům, a má nedůvěra k příběhům a konstrukcím ve mně sedí pevně a hluboko a nezaplaším ji ani křikem, tleskáním a dupáním, takže román jako otevřený systém, román jako živý organismus – roste, žije a pohybuje se před očima čtenáře – a jeho výrazovými prostředky jsou například příběhové varianty a jakési, no jak to pojmenovat, cizelované improvizace? a tedy jakoby jen za chůze náčrty, kdykoli opravitelné, nehotové a posunovatelné, a dále hry s pořád obměňovanými a obnažovanými pravidly – ale o tom jsme už myslím tak trochu mluvili - a všimni si třeba mých vypravěčů, jak se stále na někoho obracejí, na někoho pokřikují a někoho zas doprošují, jak jsou, strupí, vlezlí, a vůbec, je to nejspíš vyrušovaný a přerušovaný rozhovor a čtenář by měl mít pocit, že takový román vzniká přímo před jeho očima, se všemi přerážkami a přestávkami, vybočováním a odbočováním a neukončeností, střídáním způsobů vyprávění a střídáním vypravěčů...“⁴⁷

Vypravěčovy metatextové úvahy reflektující proces vzniku vyprávění objevujeme i v prostředním dílu Kratochvilovy trilogie, tentokrát je jim však věnováno o něco méně prostoru. Přesto jsou i zde přítomny v klíčovém místě románu, v kapitole

nazvané *Ženich*. Kapitole dominuje dialog mezi vypravěčem autorským (stylizovaným do role „Jiřího Kratochvila“) a jeho přítelem Zdeňkem. V rozhovoru se „Jiří Kratochvil“ pozastavuje nad procesem vzniku románu, který právě čteme, přítomno je i několik úvah o literatuře všeobecně. Je zde tak zdůrazněna fiktivnost příběhu, bezejmenného vypravěče „anděla smrti“, oproti linii druhé, která má na čtenáře působit „reálněji“. Koncept „otevřeného díla“ je zde tentokrát prezentován jako „...vyprávění jako otevřenéj systém, něco, co se může kdykoliv ještě rozmontovat a poskládat zase úplně znova a jinak.“⁴⁸ Autor zde zdůrazňuje nahodilost spojení mezi jednotlivými složkami vyprávění a autorskou svévoli. Příběh je zde prezentován jako pouhá „skládačka“.

V díle *Avion* je oproti románové prvotině narušování příběhu také omezeno, autorský vypravěč stylizovaný do role „Jiřího Kratochvila“ zde otevřeně nevystupuje. Některé techniky autorského vypravěče předchozích částí trilogie v *Avionu* přejímají oba jeho vypravěči, tedy Hynek Kočka a František Pernica. Zejména Hynek v průběhu svého vyprávění často navazuje kontakt se čtenářem, zpověď o budovaném románu zde zaznívá také z jeho úst. Koncept „otevřeného díla“ se tentokrát projevuje doslova jako koncepce architektonická, aplikovaná na samotný text. Brněnský hotel Avion zde totiž funguje doslova jako „názorná maketa románu.“ „A takový já vždycky chtěl napsat román: nepřiliš rozsáhlý, tak úzký jako Avion (ale stejně hluboký!), celý románový svět vmáčkнутý na malém prostoru, zážrak hutnosti, v němž by se však románové postavy pohybovaly se vši volností (deset podlaží jak Avion, tj. devět kapitol a epilog) navzájem propojeno překvapivými průhledy, nečekaně spojujícími a zrcadlícími různé motivy a detaily ze všech kapitol románu. Čili chtěl bych napsat román, jehož kompozice by byla viditelně ovlivněna architekturou hotelu Avion, román funkcionalistický, se výrazněnou funkční románovou konstrukcí.“⁴⁹ Principy výstavby hotelu Avion se v románu projevují nejen počtem kapitol, které odpovídají počtu podlaží samotného hotelu, ale zejména opakováním a variováním scén, jimiž jsou propojeny odlehle kapitoly, dále například řadou dvojnických vztahů a motivů. Často se v knize čtenář setká s tím, že události, které Hynek Kočka prožije ve „skutečnosti“, poté aplikuje ve svém vznikajícím románu.

Narušování autenticity probíhá v Kratochvilově trilogii kromě již zmiňovaných vypravěčských postupů a soustředění se na konstrukci románu přímo ve vyprávění také dalšími způsoby. Při seznamování se s historií rodu Beránků v třetí části *Medvědího románu* vypravěč například opakovaně začíná věty slovy „představuji si“. „*představuji si, že po zániku sekty Beránků..., ...a představuji si, že kupovali a opravovali domky..., ...a představuji si, že po zániku sekty Beránků nezůstala po nich jenom ta jména...*“⁵⁰ Čtenář je tak na fiktivnost celého vyprávění neustále upozorňován. Dalším způsobem narušení důvěryhodnosti vyprávění je autorovo využití variačního principu při výstavbě textu. V příbězích (zejména v *Medvědíh románu*) vedle sebe koexistují četné vedlejší varianty jednotlivých příběhů, kontinuita vyprávění je tak neustále znejišťována odbočkami od hlavní dějové linie a často pouze obecnými náčrtý dalších a dalších variant vyprávění. Tomuto principu výstavby textu se budeme podrobněji věnovat ještě později.

Velmi specifickou roli přijímá v konceptu „otevřeného díla“ také **subjekt čtenáře** románů Jiřího Kratochvila. Na řadě míst modelový autor vychází svému čtenáři vstříc, snaží se mu vysvětlit své metody použité při výstavbě textu, pomáhá mu s celkovým pochopením díla, nabízí svou vlastní interpretaci, někdy mu dokonce dodává odvalu k další četbě. Na druhou stranu se zase čtenář díky nečekaným a neobvyklým zásahům autorského subjektu do díla připadá doslova mystifikovaný a místy dezorientovaný, je neustále nucen přemýšlet o platnosti vypravěčových slov. Díky nestálé, otevřené a neukončené formě díla si čtenář připadá, jako by byl přímo přítomen vzniku daného textu. Vypravěči se k němu neustále obracejí, vedou s ním jednostranný fiktivní rozhovor, pokouší se ho aktivizovat a přímo vtáhnout do příběhu. Často je v odkazu k modelovému čtenáři přítomna rovněž autorova ironie, například v románu *Avion*, který svou formou (špionážně-detektivní román) odkazuje spíše na čtenáře mužského, je adresát vypravěčem Hynkem záměrně oslovován jako žena. V každém případě Kratochvil díky své originální koncepci vyžaduje čtenáře náročného a mimořádně soustředěného, ochotného se odpoutat od „tradičních“ přístupů k četbě a přistoupit na hru, kterou s ním autor rozehrál.

Z dalších vlastností, charakterizujících Kratochvilovu trilogii a jeho koncepci „otevřeného systému“ vůbec, můžeme vyjmenovat **nahodilost, mnohoznačnost, variabilnost a nejistotu**. Na každý jednotlivý fakt vyobrazený v románu můžeme nahlížet z různých hledisek, úhlů pohledu. Jednotlivé prvky románu nezaujímají v dílech pevné, předem určené místo, s ohledem na své okolí – naopak, přinášejí celé řady opakujících se variací. „*Příběh, o jehož poetiku a noetiku mi především jde, je cosi velice živého a proměnlivého a v kterékoli chvíli se vám všechno může poskládat dočista jinak. Takže zřetelná vratkost mých trilogií, dilogií je prosím záměrná.*“⁵¹ Stavba textu je doslova labilní, vyprávění je kdykoli možné rozložit a poté sestavit zcela jinak, neustále se nabízejí další varianty téhož příběhu, což autor dokazuje četným vkládáním alternativních možností. V románu *Avion* se například jedná o vloženou kapitolu *Ach aneb Jinačí román*, kterou vypravěč Hynek adresuje svému strýci Richardovi. „...*stalo se mi uprostřed rozepsaného románu, že mě začala obtěžovat myšlenka na úplně jiný příběh: napsat tak román o vás! ba přímo o vás! a možná jste moje nejlepší románové téma!*“⁵² V *Medvědí* románu pak vypravěč například na konci prvního dílu a v *Epilogu* rozvádí před čtenářem další možnosti, jak by vyprávění mohlo pokračovat. „...*a teď když už jsem definitivně na konci medvědího příběhu, přijde mi najednou líto, že je, o čem je, zrovna o Urovi, Savovi a Ostrově, a vždyť, napadá mě, vždyť jsem taky mohl vyprávět jinou, úplně jinou a třeba mnohem lepší variantu, a co kdybych si ji, rozvažuju, aspoň kousek zkusil*“⁵³

Text je „živý organismus – roste, žije a pohybuje se před očima čtenáře“⁵⁴, působí nehotově a improvizovaně. Jeden závěr je prakticky ihned zpochybněn a nahrazen závěrem dalším. Odbočky v textu se zabývají často zcela bezvýznamnými detaily, řada vsuvek má pouze za úkol čtenáře znejistit, tradiční příběhovitost zde nenachází své místo. Odbočky, ale často i hlavní linie příběhu bývají v textu často motivované obyčejnou slovní hříčkou, ze které se pod vlivem asociací vyvine celý další příběh. Z pouhé věty „*A nemusíte se ho zas tak bát, ušklíbla se, dyť naše děti nekoušou, pane Kratochvile...*“⁵⁵ se záhy vyvine přezdívka jedné „přízpusobivé“ rodiny, celá třetí část *Medvědího románu* je vlastně motivována pouhou zmínkou o rodu Beránků, vypravěč se snaží udržet si nápad, který svému známému převyprávěl. Na začátku třetí kapitoly *Medvědího románu*

nás vypravěč informuje, že v Čepelákově stodole „zatím ještě spí srdce příběhu“⁵⁶. O několik stránek dál vypravěč zjistí, že se mu vlastně do vyprávění ani moc nechce, následně tedy vše pouze heslovitě shrne. „...stala se mi zvláštní věc, ty můj trapný nasloucháči, co ti tu vyprávím, jsem se teď dostal až k místu, které odedávna považuji za nejdůležitější v celém vyprávění, vzpomeň si: mluvím o něm jako o „jádro příběhu“ a „srdci příběhu“, o tom „srdci, které zatím ještě spí v Čepelákově stodole“...a když jsem se tedy konečně dostal až k tomu, abych ji odvyprávěl, zjišťuji, že už se mi do toho zrovna moc nechce...“⁵⁷ Čtenář je neustále též přesvědčován o důležitosti toho, kde a kdy byl román napsán. Na jiném místě a v jiném čase by prý vznikl příběh zcela odlišný.

Kratochvil neustále aktivizuje, nehodlá poskytnout jednoznačnou odpověď, spíše naopak, pokládá mu stále další a další otázky. Je opravdu jen na čtenáři, zda přistoupí na jeho hru, která „sice probíhá podle určitých pravidel, ale podle pravidel neustále obměňovaných“.⁵⁸

Co tedy Kratochvilovy romány navzájem spojuje? Příbuznost a propojenost Kratochvilových děl je naznačena zejména jednotlivými motivy, postavami, již zmiňovaným postavením vypravěče a četnými intertextovými složkami. Autor v textu rozmístí důležité detaily, jejichž souvislost se čtenáři začíná vyjevovat až po opakovaném čtení románu, při čtení prvním je jejich návaznost velice těžké odhalit. Příběhy se tak navzájem propojují a vysvětlují. Sám autor tuto zmíněnou techniku přirovnává k našim životům, které se také neskládají z příběhů, ale jen izolovaných situací. „...právě touhle románovou technikou se dá vyslovit to podstatné o našich životech a skutečnosti kolem nás. Hned to vysvětlím. Skutečnost, v níž žijeme, je na první pohled chaotická, nedostatečně souvztažná, a teprve během svého života se dobíráme poznání, že má jakýsi smysl, strukturu, stavbu...“

59

4. Kompoziční principy a prostředky Kratochvilovy trilogie.

V následující části práce se budeme věnovat jednotlivým kompozičním principům, které autor při tvorbě svých textů využívá. Zaměříme se též na konkrétní, v dílech často se opakující motivy a jejich významy v rámci Kratochvilovy trilogie.

4.1 Kompoziční princip paralelní.

Jako hlavní důvod pro užití tohoto kompozičního principu ve výstavbě Kratochvilových textů shledáváme autorovu touhu po mnohovýznamovosti díla, román naplňuje požadavek vícevrstevnatého textu, nabízí čtenáři pohled na danou problematiku z více úhlů. Paralelně rozvíjené příběhy románové trilogie spolu vždy vnitřně souvisí, literární dílo lze v tomto případě přirovnat k „zrcadlové síni“. Jednotlivé děje se navzájem zrcadlově odrážejí, zdánlivě zcela nezávislé příběhy se navzájem vysvětlují a podporují. Čtenáři se nabízí možnost interpretovat paralelně rozvíjené příběhy jako příběh jeden.

V *Medvědím románu* jsou přítomny tři zdánlivě nezávislé příběhové linie, jejich paralelnost je v průběhu vyprávění zdůrazňována nejen společným tématem, kterým je konflikt jedince s vládoucí mocí, ale zejména celou řadou společných motivů. Čtenář je v příběhu postaven například před konfrontaci dvou jednorukých mrzáků, pohybujících se v prostředí páchnoucí drůbežárny druhého dílu a bytostí s levými a pravými křídly žijícími v cukernatém puchu Ostrova dílu úvodního. Hranice mezi ději jednotlivých částí jsou od počátku velmi neostré, autor na řadě míst odkazuje na svůj vlastní text. V závěrečném *Epilogu* se příběhy protagonistů jednotlivých částí navzájem spojí. K syntéze všech tří částí románu dochází mimo jiné v osobě funkcionáře Valeše, snažícího se přemluvit Ondřeje Beránka ze druhého dílu k emigraci. Valeš je synem čepického uzenáře z dílu třetího, následně je demaskován jako ministr zahraničí Klitoridovy vlády, o jehož sebevraždě je čtenář obeznámen již v díle úvodním.

V románu *Uprostřed noci zpěv* jsme svědky doslova dvojníkowského námětu, který vnáší do textu záhadnost. Paralelně rozvíjené příběhy hlavních hrdinů se na konci propojují. Jednotlivá témata a motivy prvního vyprávění čtenář objevuje ve vyprávěcí linii vypravěče druhého, ať už se jedná o magický předmět, nejasnost

vztahu k otci, či o svorníkovou postavu spolužáka Bulise, ve které je asi nejzřetelněji naznačena možnost závěrečného prolnutí obou příběhů. Paralelně rozvíjené příběhy zde umožňují lepší konfrontaci lidského osudu.

Poslední díl Kratochvilovy trilogie, román *Avion*, je na základech paralelního principu vystavěn také. Oba hlavní hrdinové jsou odhaleni jako vzájemní vypravěči svých příběhů, Hynek vypráví příběh vyvolence Františka, František pak zase příběh všemi odmítaného Hynka. Vyprávění se paralelně rozvíjejí, po celou dobu jsou směřovány k magickému místu vyobrazeném v románu jako hotel Avion, kde dojde k jejich nečekanému setkání. Paralelnost jejich osudů je zde vyjádřena explicitně. „...jsme siamská dvojčata z lůna tohoto nešťastného století, Hynku, a naše příběhy se v sobě navzájem zrcadlí! Na jedné straně příběh privilegovaného, příběh můj, a na druhé příběh opovrhovaného, příběh tvůj!...Rub a líc téže falešné mince, Hynku!“⁶⁰

4.2 Kompoziční princip repetiční a variační.

Repetiční a variační princip bývá uplatňován jak v rámci konkrétního románu, tak jako souhrnný pohled na celou trilogii.

V trilogii se projevuje nejen opakováním a následnou variací příběhů a klíčových scén, ale také charakteristických postav, prostředí a klíčových motivů, proplétajícími se jak červená nit celým autorovým dílem. Vypravěč každý fakt románu neustále přehodnocuje, rozehrává před čtenářem mnohovýznamovou hru.

Všechny tři romány spojuje jejich dominantní dějiště – město Brno. V první části románové trilogie lze jeho přítomnost v textu chápat spíše jako alegorický předobraz Ostrova, v dílech následujících se však hrdinové již explicitně pohybují zejména v prostorách tohoto města „ošklivosti a malosti“. Brno je v příběhu zobrazeno jako živoucí organismus, podléhá častým personifikacím, logicky vrcholícím právě v závěrečném dílu trilogie. Kratochvil se často snaží zobrazit Brno jako magické město, chce znovuobjevit jeho mýtus, zejména v románu *Avion* nás seznamuje s jednotlivými brněnskými stavbami architektonické moderny.

Pokud se budeme blíže zabývat charakteristikou hlavních hrdinů Kratochvilovy trilogie, neubráníme se dojmu, že se ve skutečnosti jedná o postavu jedinou, respektive různé varianty stejné postavy. Konstatujeme, že se nejedná o hrdinu v

„tradičním slova smyslu“, ale spíše o typ pasivního „antihrdiny“, neustále zahleděného do svého nitra. Důvody jeho pasivity lze spatřovat zejména v jeho problematickém vztahu k otci a tím pádem v nenaplnění své touhy, dále pak ve více než problematickém chápání vlastní identity.

Neschopnost protagonistů vyrovnat se s vlastním životem z nich činí postavy doslova pronásledované osudem (Hynek Kočka, František Pernica), vnější mocí (Ursinus, František Beránek), či stihomamem (Ondřej Beránek, Petr Simonides). Hrdina bývá osamocen v nepřátelském světě. Okolí těchto hrdinů usiluje o jejich zkázu, v lepším případě o jejich přizpůsobení. Hlavní postava bývá často spisovatelem nebo alespoň „pisatelem dopisů“ (Ondřej Beránek, Petr Simonides, Hynek Kočka), většinou píše knihu kterou právě čteme. Okolním agresivním světem potlačené právo na vlastní rozhodování tak uplatňuje ve své knize, román se hrdinovi stává tichým zpovědníkem, ve kterém se ještě může svobodně projevovat.

Jednotlivé, v dílech opakovaně používané motivy, bývají při svém návratu přepracovávány, nabývají stále nových a nových významů.

Jedním z nejvýraznějších motivů vyskytujících se v různých podobách ve všech dílech Kratochvilovy trilogie je **hledání otce či problematizace vztahu k němu**. Úporně se opakující touha po bytosti, jež měla být milována jako otec, místo toho se však stala noční můrou, strůjcem pocitů vyřazenosti a opuštěnosti. Motiv postavy bez otce můžeme opravdu nalézt ve všech dílech dané trilogie, v *Medvědím románu* se například jedná o Ursina a jeho stále se vracějící vzpomínky na otce rektora nebo tragický konec Františka Beránka, otce vypravěče druhé části. Zmiňovaný motiv je asi nejnaléhavěji rozpracován v prostředním dílu trilogie, kde se stává jejím hlavním tématem. Petr Simonides i „anděl smrti“ prakticky podřizují celý svůj život jedinému – nalezení pravého otce. Úporně odmítají otce nepravé, ať už se jedná o známého cyklistu, policistu Krahujíka, znásilňujícího ruského vojáka či tajného agenta Lopuchina. Symbolicky a často i fyzicky je zabíjejí. Role těchto „náhradních otců“ symbolizují násilný a autoritativní režim, který oba hrdinové rovněž odmítají. Hledání otce je symbolicky uzavřeno románem *Avion*, společném setkání po téměř čtyřiceti letech.

Pravděpodobně díky absenci otců je v díle kladen velký důraz na **dědečky a dědky**, jejichž nemožným úkolem je chybějícího otce nahradit.

S motivem „ztraceného otce“ souvisí také následující výrazně rozpracovaný motiv, **vytlučení z komunity**. Všichni hlavní hrdinové procházejí svým životem osamoceně, marně hledají porozumění a realizaci v lidském společenství, někoho, kdo by je ujistil o tom, že „...*my jsme tvůj kmen, tvoje sestry, tví bratři, nikdy tě neopustíme a s námi se nemusíš nikoho bát.*“⁶¹ Protagonisté často tráví celý život právě hledáním společenství, které by jim dokázalo pomoci zbavit se pocitů vyřazenosti. Hrdinové díky této vykořeněnosti často hledají útěchu v prostředí „spodiny“ („anděl smrti“ v brněnském podsvětí, Hynek Kočka z Avionu v právě se probouzejícím rodu Kabronů), případně podvědomě vyhledávají dominantní a často uzurpátorský protějšek, který by je vedl životem (Ursinus / Savo, Ondřej Beránek / Ríša).

Dalším, v díle podrobně rozpracovávaným motivem je **schizofrenie**. Tento motiv je příznačný pro celou postmoderní literaturu a souvisí s jedním z jejích hlavních principů **záměny subjektů** a s ní související **ztrátou identity**. Postava jako jedinečný subjekt bývá zpochybňována, „realita“ se prolíná s „fikcí“, čtenář je postaven před problém rozlišení pouhé představy od skutečnosti. U řady Kratochvilových hrdinů dochází pod tlakem událostí k psychickému vyšinutí. Schizofrenie znamená pro protagonisty sledovaných příběhů jiné pojetí skutečnosti, útěk do odlišné dimenze, v níž je vše možné, kde „anděl smrti“ z románu *Uprostřed noci zpěv* dokáže manipulovat s potkany a cirkusovými blechami a získávat v nich spojence vůči okolnímu světu, kde se v pouhých čtyřech letech stane milencem luxusní řecké prostitutky, kde se z tajného agenta Lopuchina vyklube Sulika – gruzínská národní píseň, Stalinova nejoblíbenější. Pro jiné „antihrdiny“ znamená schizofrenie další způsob obrany před vnějším chaosem – uzavření se do maximální možné izolace. Protagonista Petr Simonides říká: „*Když chci, umím zavřít uši: celý se umím uzavřít, že nic ke mně nepronikne.*“⁶² Možnost schizofrenního vyšinutí je v podstatě jedním z klíčů k pravděpodobné interpretaci celého románu *Uprostřed noci zpěv*, pokud čtenář přistoupí na možnost, že konečné splnutí dvou téměř nezávisle plynoucích příběhů je způsobeno tím, že

„anděl smrti“ je pouhým výmyslem Petra Simonidesa. Řada indicií opravdu naznačuje, že vyprávění je projevem psychicky nemocného vypravěče. Jedná se například o samotnou strukturu vyprávění, postrádající ucelenost, zkreslené vnímání reality a jakýsi „zmatek v mysli“, umožňující Petrovi setkání s právě zesnulým Stalinem či vyprávění o tasemnici Margaretě. Petr často není schopen rozlišit, co je skutečnost a co již můžeme považovat za určitou formu halucinace, falešných představ.

V *Medvědím románu* je motiv schizofrenie pojat nejen jako psychická porucha individuální, stojící na počátku životního karambolu Ondřeje Beránka, ale také kolektivní, projevující se totalitní společností. Zdrojem této „totalitní schizofrenie“ je dle autora strach ze svobody.

U protagonistů románu *Avion* není sice motiv schizofrenie vyjádřen přímo, za jeho variaci však lze považovat vykořeněnost obou hlavních hrdinů, tápání ve světě vlastní rodiny a v neposlední řadě také prostředí, v němž se zejména Hynek Kočka podstatnou část vyprávění pohybuje. Podzemní svět zaplněný labyrintem temných proluk, uliček a tunelů evokuje dojem úzkosti, stíhomamu a schizofrenie.

S postmoderním **motivem labyrintu, bludiště a bloudění** se čtenář setkává v Kratochvilově díle v celé řadě variací.

V románu *Uprostřed noci zpěv* staví dědeček hlavního hrdiny labyrint přímo na půdě jejich domu. Přítomnost labyrintu je jistě třeba chápat symbolicky, stejně jako odpověď na otázku Petra Simonidesa, kolik lidí se může do labyrintu vejít, kdy bude labyrint plný. *„Kolik lidí se může celkem ztratit v tom tvém bludišti? Chceš říct, jakým množstvím je můj bludiště nasyceno? a pokrčil rameny, netroufám si to bohužel odhadnout ani přibližně a takhle jsem o tom nikdy nepřemýšlel Tak to vyzkoušíme, rozhodl jsem, a hned mě napadlo, že by se tam mohli ztratit nejen ty lidi z národního výboru, co nás chtějí vystěhovat, ale i ty lidi, co by je přišli hledat, a pak i ty lidi, co by přišli hledat ty, co by je přišli hledat, ale mohli by se tam taky poztrácet funkcionáři mysliveckého spolku, co pronásledují tatínka, a funkcionáři jiného spolku, co zavřeli pátera Samka, a vůbec všichni, co nás ohrožují a pronásledují a co o nich stále častěji a stále tišeji mluví tatínek ale dědeček, který mi pozorně naslouchal, se teď jen smutně usmál a zavrtěl hlavou*

Jakmile bychom s tím začali, Petříku, nevěděli bychom, kdy přestat, to není řešení, nezlob se“ ⁶³ Petr Simonides dobrovolně tráví svůj život „uvnitř podobného bludiště“, chápe je jako obranu před vnějším světem. Odtud možná pramení jeho touha po otci jako po jediné bytosti, která je schopna ho z životního bludiště vyvést. Motiv bloudění prostupuje prakticky celým románem, labyrint zde vystupuje jako alegorický obraz Brna, hrdinové neustále bloudí městem plným policistů a papalášů, prostitutek a kuplů. Putování, které pro Petra započalo v dětství násilným vystěhováním jeho rodiny do opuštěného židovského bytu vlastně nikdy nekončí. Další „opravdové“ bludiště nalézá Petr v podzemí Ostravy, kde jako absurdní atrapy nalézá své známé z jednoho dětského večírku.

V románu *Avion* se čtenář setkává rovnou se „zrcadlovým bludištěm“, iluzivním sídlem dělnického prezidenta. Jako nekonečné bludiště je nám sugerováno podzemí Brna, specifického termitiště chodeb kabronského národa. Labyrint je zde též symbolem světa bez stanoveného řádu.

Jako metaforu nekonečného bludiště lze vnímat i autorův osobitý umělecký projev. Řada Kratochvilových hrdinů používá ve svých promluvách dlouhé, nikdy nekončící a nezačínající věty, které pak představují cestičky tohoto bludiště. Celou trilogii lze vnímat jako labyrint jednotlivých odkazů, náznaků a podtextů, významů a spoluvýznamů, mezi nimiž má čtenář různé možnosti volby.

Další řadu variujících se motivů můžeme souhrnně pojmenovat jako **motivy fantastické**. Je na místě zde připomenout autorovo časté čerpání inspirace z tzv. magického realismu. Kratochvil nepovažuje za nutné zřetelně rozlišovat hranici mezi „skutečností“ a „fikcí“, řada jeho postav prožívá v románech příběh z racionálního hlediska zcela nemožný. Většina autorových příběhů začíná jako „reálné“ vyprávění, často autobiograficky motivované, spisovatel odkazuje na jména konkrétních žijících osob či na ověřitelná historická fakta. V průběhu vyprávění se však čtenář setkává s motivy, které již nelze charakterizovat pojmem „běžná realita“. Celé vyprávění se tak zpochybňuje, „skutečnost“ prostupuje s „fikcí“. Magické a fantastické motivy umožňují autorovi rozehrát jeho hru představ, modelovosti a zdůrazňování fiktivnosti vyprávění. U čtenáře je tak

vzbuzováno napětí či naopak uvolnění. Nejvýznamnější fantastické motivy použité v románové trilogii si nyní připomeneme.

Magickými motivy je prostoupen zejména autorův druhý román *Uprostřed noci zpěv*. Už samotný hrdina „anděl smrti“ zde vystupuje jako magií nadaná bytost. Za účelem hledání otce rozmlouvá s lidmi, kteří jsou na pokraji smrti, cirkusovou blechu dokáže zmutovat do velikosti psa, přenáší se do zvířecích těl a vnucuje jim svou vůli. Fantastické prvky obsahuje i vyprávěcí linie Petra Simonidesa, například již zmiňovaná tasemnice Margareta či setkání se zesnulým generalissimem. Oba příběhy pak spojuje existence magického předmětu. U „anděla smrti“ jsou to magické hodinky s netopýří a andělskou hlavičkou. Výsledkem zesynchronizování těchto hodiněk by bylo zničení světa, naprostá apokalypsa člověka. Hodinky lze také chápat jako metaforu času, čas andělský i pekelný, výzvu přijetí dobrých i zlých stránek lidské existence. Magický předmět v linii Petra Simonidesa je zobrazen jako tajemný vynález, jehož přesný popis konstrukce protagonista dostává od policisty Krahujíka těsně před tím, než zemře na rakovinu. Přístroj má sloužit k hledání ztraceného otce. Podobně jako „anděl smrti“ tedy i Petr získává možnost komunikovat se svým otcem pomocí umírajících.

Také v románu *Avion* autor bohatě užívá fantastických motivů a jejich zasazování do všední každodennosti. Spisovatel Hynek Kočka ve svém díle vyobrazuje celou řadu magických motivů, s nimž pak paradoxně přichází do styku ve svém osobním životě (např. Rukavičník, nadčlověk František). Tajemný předmět - perletí vykládaná šperkovnice, která obsahuje vzkaz od jeho otce, znamená pro Hynka zlom v jeho osobním životě, seznámení se se záhadným rodem Kabronů.

Pravděpodobně až fyzické nechutenství a odpor ke skutečnosti, ve které je Kratochvíl nucen žít, se projevuje v dalším, velmi svérázném autorském motivu – v neustálém **vyměšování, vylučování a zvracení a všudypřítomném smradu**. V první části *Medvědího románu* se Savo s Ursinem brodí v ovčích exkrementech, Ursinus dokonce „nosem ryje v ovčích prdech“⁶⁴. V druhé části se Beránkově kolegyni Hedvice podsmeknou nohy po kuřincích a je sežrána vyhladovělými brojlery, kteří k tomu vesele „říhají a pšoukají“, nesytská mostárna je „rozkecnutá dole jak kravěnc“⁶⁵, jako důkaz o tom, že kaprálu Ríšovi byla jeho žena nevěrná,

slouží v latríně nalezené „hovno jak medvědí tlapa“⁶⁶ a skutečnost, že když se nečekaně vrátil z noční „už od prahu všechno smrdělo kozlím semenem“⁶⁷. Po funkcionářském mejdanu zůstala „...ale i stráž posetá zvratky a prcgumami“⁶⁸. Podobných motivů je v autorových textech celá řada.

4.3 Kompoziční princip kontrastní.

Posledním kompozičním principem, jemuž se budeme v této práci věnovat je **princip kontrastní**. Zmíněný princip patří také k základním stavebním kamenům Kratochvilovy trilogie. Na napjatém vztahu mezi autentizujícími a fikčními scénami stojí prakticky celá Kratochvilova koncepce již zmiňovaného „otevřeného systému“. Tento vztah je určujícím prostředkem neustálého udržování čtenářského napětí, opakovanou výzvou k hledání smyslu celého díla. Autor se tak pravděpodobně snaží vyrovnat s obklopující všední realitou. Oproti nehybnosti a šedivosti nám nabízí mnohovýznamovou hru, skepsi všednosti střídá bizarnost a grotesknost. Vše je založeno na naprostém kontrastu vůči jednolitosti života v totalitním režimu.

Na kontrastním principu je založena konfrontace celé řady charakterových protipólů, zejména pak hlavních postav románů a jednotlivých dílčích scén a motivů.

Ke většině hlavních hrdinů nalezneme jejich protějšek oplývající zcela opačnými charakteristickými vlastnostmi. Protipól k Ursinovi tvoří uzurpátorský Savo, k plachému Ondřejovi Beránkovi je to jeho bratr Džef se svou „moral insanity“, který se nezastaví před ničím, v čem vidí vlastní prospěch. Opakem stydlivého kantora Františka Beránka je Beránek v medvědí kožešce obdařený nezvyklou silou a odvahou.

V románu *Uprostřed noci zpěv* je Petr ten slabší, citlivě založený jedinec, ve svém životě se stále setkává s ústrky, nouzí a odmítavým postojem okolního světa. Naproti tomu bezejmenný vypravěč, nadaný nadpřirozenými schopnostmi, které mu umožňují dominantní postavení, nemá vůbec žádné zábrany. Za svým cílem je ochoten jít doslova přes mrtvoly, dokáže zlikvidovat všechny, kteří stojí v cestě jeho plánům. Jeho vyprávění nabývá často až brutálního rázu. Otřesná je například scéna, kdy je živý kůň na ulici až na kost ohlodán lidskými piraňami, dále scény,

kdy díky svým magickým schopnostem nechává agenta Lopuchina zaživa sežrat potkany, přičemž danou scénu pozoruje jejich očima, z potkaní perspektivy. S podobnou bezprostřední blízkostí je také líčena smrt hrubiána z blešího cirkusu, který urazí jeho maminku, potažmo všech lidí, kteří se mu znelíbí. Jeho vlastnosti jsou tak protikladem Petrovy slušnosti a mírnosti.

Opakem vydědence Hynka z románu *Avion* je všemi privilegovaný František nebo strýc Richard, v médiích prezentovaný jako „velký křesťanský humanista“. Také téma otcovské lásky zde nabývá kontrastní podoby. Na jedné straně nevyjasněný a spíše odmítavý vztah Hynka Kočky k otci emigrantovi, na straně druhé pak bezvýhradná láska Malého Muka k nepovedenému Františkovi.

Rovněž již zmiňované příběhové varianty, které se autor snaží rozehrát, si často zcela protiřečí. V *Medvědím románu* je cesta Františka Beránka západní Evropou líčena jako „americko-sovětský mejdan“, v té „reálnější“ variantě je Beránek zastřelen jako všemi nenáviděný kolaborant.

Ač je jedním z hlavních autorových cílů záměrná mystifikace čtenáře, můžeme se v díle setkat s jevem i zcela opačným, kdy před námi autor odhaluje často nepříjemná a tabuizovaná témata, případně se snaží demaskovat ideologický systém. Na četných místech se setkáváme se demytizací obrazu konce druhé světové války („čtyři roky po válce ještě ohořelé domy a jámy obestavěné ohradami, ulice se podobaly stařeckým dásním s rozežranými a vyhlodanými zuby“)⁶⁹ a odsunu židovských Němců. Motiv homosexuality, zmíněný v tragickém osudu odsunutých Němek, ostře kontrastuje s vykreslením homosexuála Richarda Kněžka Tišnovského. „Jestliže je totiž můj nevlastní bratr buzál, je dost pravděpodobné, že se k němu můžu dostat přes brněnskou galerku, přes brněnské podsvětí, do jehož kompetence tihle ptáčci spadají.“⁷⁰

Z dalších kontrastních motivů můžeme uvést již zmiňované andělské a netopýří hodinky, fotografie, které nezobrazují skutečnost a krev vraždy kterou je poznamenána krev panenství (*Uprostřed noci zpěv*).

5. Stylistické složky Kratochvilovy trilogie. Intertextovost. Jazyk.

V závěru práce věnujme ještě pozornost jednotlivým stylistickým složkám, charakterizujícím autorovu trilogii.

Kratochvilovy romány obsahují řadu aluzí a parafrází cizích textů, je v nich rovněž parodována a travestována řada žánrových schémat a konkrétních stylů. Záleží pouze na naší obraznosti a čtenářské zkušenosti, jaké skryté narážky v textu objevíme. Intertextuální hra se stává dalším klíčovým stavebním prvkem Kratochvilových textů. Vědomé zapojování jiných textů do díla mívá zřejmý ironický podtext. Celá trilogie je prodchnuta ironií, pro autora samotného pravděpodobně jediným možným pohledem na okolní svět. Ironie se zde stává základním prvkem postmoderního díla. S její pomocí autor často manifestuje svůj postoj k použitým textům, což se nejzřetelněji projevuje v parodování ideologických promluv: „...mé šťastné občanky, mí šťastní občané, v těchto pozdních večerních hodinách přicházím do vašich sladkých domovů prostřednictvím vlídných telekomunikačních médií, abych vás poznovu ujistil o naprosté shodě našich a vašich společných zájmů, neboť z jedné půdy rosteme my i vy a tentýž útešný déšť nás ochotně zalévá...“⁷¹ Autorova typická vypravěčská ironie místy přechází až k výsměchu. „Nepovažuji za vhodné kývnout hlavou. Tohle je jen úvod k něčemu, a tak počkám až se vymáčknu. V zemi, kde volně bují korupce a profesionálně organizovaná kriminalita, je třeba čas od času exemplárně potrestat kapesního zloděje.“⁷² Kratochvil ve svém díle nechává takto promlouvat nejen své postavy, ale také autorského vypravěče (případně autora modelového), umožňuje jim ironicky oslovovat samotného čtenáře. „...a pochopil? anebo chce to ještě maličký příkladík?“ , „...a omlouvám se tímto přespanilým čtenářkám, že jsem předčasně vtrhl do příběhu a vystrčil na ně autorské růžky, už zas končím a s úctou znamenám...“.⁷³ Spisovatel často ironizuje i celá žánrová schémata, při čerpání z literární tradice například českou venkovskou prózu 70. let, v níž je „travestována“ podstatná část druhého a třetího dílu *Medvědího románu*. V textech Kratochvil aplikuje celou řadu žánrových schémat také triviální či populární literatury, používá jak jejich konkrétní kompoziční metody, tak častá témata a motivy, odkazuje k výchozím

parodovaným zdrojům. Autor se zřejmou rozkoší normované modely zároveň cituje, destrukuje a aktualizuje, sám vymýšlí nová pravidla pro jejich uspořádání. Kliše „masové kultury“ jsou zde předmětem již zmiňovaného ironizování, travestování a parodování. Z nejčastěji využívaných žánrů můžeme vyjmenovat politické krváky, thrillery, vědecko-fantastické příběhy, kovbojky, romány pro ženy, erotické čtivo, časté je využívání postupů děl kriminálního a detektivního žánru. Konkrétní výchozí texty vždy „prosvítají“ v Kratochvilových uměleckých výpovědích. Řada literárních teoretiků označuje tuto skutečnost jako jev **palimpsestový**. Zmiňovanými postupy proslul zejména závěrečný díl Kratochvilovy trilogie, román *Avion*. V románu se to doslova hemží tajnými estébáckými agenty, politickými intrikáři, zámožnými podnikateli, naklonovanými bytostmi a ostřelovači. Text, inspirovaný často protikladnými žánrovými a stylovými složkami, si můžeme předvést například na ukázce scény z obchodního domu Superior. Krvavé přestřelce, kterou můžeme zařadit do žánrů triviální literatury, předchází krátký, ironicky koncipovaný esej. „...*Superior se měl stát architektonickým srdcem této velkolepé urbanistické koncepce, která navíc počítá i s přesunutím železničního nádraží z historického středu do nového obchodního a průmyslového centra. Ale už dokončení stavby obchodního domu – věrně svým vzhledem napodobujícího obří masturbační strojek – bylo provázeno všeobecným zklamáním. Jedni mluvili o příliš výstřední postmodernistické stavbě, druhí naopak mínili, že jde jen o sériový architektonický výrobek, na němž není zbla originálního a nápaditého...nestoudné pšouknutí tlumiče pistole a muži se na sněhobílé košili vedle smaragdové kravaty objevil šarlatový flíček a rostl jak lavina a pak mu z úst vytryskla sprška krve, zlomil se v kolenou, a ruku s balíčkem stále ještě ke mně nataženou, zhroutil se na schodišti, ale zhroutil se prosím nějak tak moc podivně, ach, na jednu nepříliš velkou hromádku, na jejímž vršku se pak usadila jeho hlava, hledíc na mě vytřeštěnýma očima, a hromádka s hlavou sjížděla po schodišti, až mi hlavu naservírovala rovnou k nohám...*“⁷⁴ Archaická promluva zdravotní sestry Helenky v kapitole předchozí působí zas jakoby vyjmuta z jazyka „*Listů paní a dívek*“. „*Dobrý den, pane, můj statečný a rytířský zachránče! I já jsem šťastna, že jsem vás směla znovu potkat. Nedomýšlejte se prosím ničeho špatného, však vzpomínka na naše první setkání hárala mi mysl...*“⁷⁵

Ve své tvorbě Jiří Kratochvil propojuje „kýč s uměním“. Scény jakoby vystřižené z grotesek kontrastují se závažností dané skutečnosti. Tuto koexistenci „vysokého a vznešeného“ s „nízkým a triviálním“, nacházející inspiraci v projevech lidové jarmareční kultury, můžeme v postmoderním duchu pojmenovat jako **formu karnevalovou**.

Paralelně s autorovu „žánrovou hybriditou“ odkazují jednotlivé aluze a parafráze na opravdu různorodé pretexty. Například již úvodní věta *Medvědího románu* „*Ptáci mají hnízda, lišky doupata a my se Savem bydlíme ve výtahu.*“⁷⁶ je osobitou parafrází biblického Kristova výroku, na „knihu knih“ je odkazováno také na řadě dalších míst. „...*takže jsme šlapali tou nejprázdnější pustou ulicí, kde nebylo statků bližních svých, jichž bychom mohli požádat.*“⁷⁷ Samotný příběh Ursina a Sava, medvěda a jeho medvědáře, může být narážkou na literaturu dětskou, pohádku Kubula a Kuba Kubikula, případně na historku lidovou, ve které se medvěďář s převlečeným medvědem snaží proniknout do vyšších společenských kruhů. „Medvědí projekt“ je v jedné ze svých variant dokonce představen jako příběh dvou odbojářů, pracujících v Leninově u Kloboučníka, tedy v „Gottwaldově“ u průmyslníka Bati.

Odvážným propojením charakteristických prvků jednotlivých stylů a žánrů je samozřejmě poznamenán i jazyk románů, jenž využívá všech stylových vrstev národního jazyka, výrazně ovlivněn je zejména charakteristickou brněnskou mluvou a atmosférou.

Současná podoba jazyka včetně celé řady dialektů („...*ted' už to kurva nepóště*“) ⁷⁸ Kratochvilovi navíc ani nestačí, jeho touha po přesném vyjádření ho vede k užívání neologismů (*casanováš se* – *kasáš se*, *giletadlován* – rozsudek smrti vykonán havárií letadla, *telefonní poručář* – opravář, *savorismy* – komentáře jednoho z hrdinů), či naopak k znovuvvádění archaismů (již zmíněná řeč zdravotní sestry Helenky). Kratochvilův jazyk je hýřivý, naprosto bez zábran, nezná žádná tabu, využívá nejrozmanitější prvky spisovné, hovorové, slangové i vulgární.

Oblíbenými autorovými figurami jsou **přirovnání** a **enumerace**. Autor tak má možnost přesněji vyjádřit svůj názor na danou skutečnost. Vypisováním synonymních, podobných a příbuzných slov je autor místy doslova posedlý: (*„...je to všechno jen vnitřní příprava, stimulace, relaxace, koncentrace, zdlouhavá nonverbální modlitba...“*⁷⁹, *„...z té výšky nás v jedné dlouhé a za ocas přidržené vteřině fotografují, rentgenují, encefalografují a ohmatávají...“*⁸⁰, *„...a jak se v zatáčkách strkají, trkají a motají a srážejí a zaplétají a proplétají a padají a válejí...“*⁸¹). Přirovnání na sebe v textu soustředí pozornost, narušují tak jeho plynulost. Jsou často ironicky zabarvená (*„...rázem je ticho jak ve vagíně panny, jak ve svatopetrské zvonici.“*⁸², *„...to, co druhdy bývalo chloubou našich dědů a pradědů, dnes už vypadá jako zdecimované stádo zasvrabených slonů...“*⁸³, *„...letíme kolem diplomatického vozu, který leží v písku jak brož v sametu, jako chrobák ve víně...“*⁸⁴), jejich občas až brutální ráz nám zas připomene svět magického realismu (*„...seděl jsem tam pak s ušima nacpanýma vatou jak kocourčí střeva rybím odpadem.“*⁸⁵, *„...a co kolem najednou ticho, jak když mrzák páře si břicho?“*⁸⁶, *„...a pistolníkovi ve vatované bundě se rozprskne hlava jako shnilej meloun.“*⁸⁷ *Avion*).

Stylistické prostředky autor též hojně využívá k vyjádření odlišnosti zobrazovaných skutečností, například v románu *Uprostřed nocí* zpěv slouží k přesnější charakteristice dvou hlavních hrdinů. „Anděl smrti“ se vyjadřuje v kratších, jazykově propracovaných větách, interpunkční pravidla jsou zde striktně dodržována. Ve vyprávění je čtenář často svědkem toho, jak se slovní zásoba bezejmenného hrdiny rozšiřuje v závislosti na nabytých životních zkušenostech. Například po setkání s Bulisem, reprezentantem brněnského podsvětí, se v jeho lexiku začínají objevovat výrazy brněnského argotu – plotny. (*„Ale přesto jsem na Bulisovi viděl, že má fedry.“*)⁸⁸ Petr Simonides se naopak vyjadřuje pomocí dlouhých, rozvitých a takřka nekončících souvětí. Věty nejsou uvozeny velkým písmenem, nekončí tečkou. Navzájem tak spolu splývají, vzbuzují sice dojem plynulého vyprávění, ale často také nepřehlédnutelného labyrintu. Forma vyprávění zde charakterizuje svého vypravěče, ušlápnutou bytost, snažící se vyrovnat s životní realitou, spíše ale upadající stále hlouběji do svého vnitřního bludiště. S podobnou „litanickou“ formou vyprávění se setkáváme i v románu *Avion*

(„chrlení slov“ v kapitole *Ach aneb Jinačí román*, osočující vypravěčova strýce Richarda), charakteristická je téměř pro celý *Medvědí román*. V úvodním románu trilogie je neobvyklá forma vyprávění, porušující téměř všechna ortografická pravidla, navíc zdůrazněna nepravidelným, často i několikařádkovým odsazením jednotlivých odstavců. Autor tak dosahuje jejich zdůraznění, upozorňuje čtenáře na dané pasáže. Odstavce budí dojem, že jsou sepsány jedním dechem.

K zajímavým oživením textu v duchu koncepce vizualizace čtení využívá autor neobvyklé aktualizace, čímž aktivizuje čtenářovu pozornost a fantazii. Vizualní podobu textu, jakou je například jeho grafická úprava v podobě sestupného schodišťovitého umístění slov, použije autor tam, kde jedna z postav schází ze schodů ⁸⁹. Jinde zas protagonista shrnující snůh ve směru vlnovek a zatáček poskytne inspiraci k výslednému grafickému tvaru dotyčné věty ⁹⁰. Asi neznámější grafickou aktualizací v *Medvědí román* jsou složitě seskupená interpunkční znaménka na ploše dvou třetin strany, jež navozují představu rozdrčených vaječných skořápek ⁹¹. S její pomocí autor zkonkrétňuje, imituje a často také ironizuje určitý předmět nebo děj.

6. Závěr

Interpretované Kratochvilovy romány nepředstavují románovou trilogii v tradičním pojetí, jednotlivé díly se tomto případě neprolínají přímo. Přesto je zde víc než vhodné nabízený pojem trilogie použít. Všechny tři romány představují ucelené dílo, sjednocené společnou architektonikou textu, použitými principy výstavby a celou řadou dalších společných prvků, ať už na úrovni tematické či jazykové. Konkrétně dílo *Medvědí román* lze dokonce s trochou nadsázky považovat za jakousi „syntetickou podobu“ Kratochvilovy literární činnosti. Postupy, témata a motivy v díle použité autor v pozdějších románech rozvíjí, jsou důkladněji propracovávány pokaždé s důrazem na konkrétní architektonickou nebo tematickou složku.

Jiří Kratochvil ve svých dílech neklade důraz na tradiční příběh, nesnaží se o to, aby jeho dílo primárně sloužilo nějaké konkrétní ideologii či vyšší myšlence. V centru autorovy pozornosti stojí hra s vyprávěním, autor se koncentruje na radost ze samotného psaní. Kratochvilovy beletristické texty jsou charakterizovány kombinacemi celé řady žánrů, intertextualitou, jazykovou hrou, měnící se autorskou perspektivou a uvolněnou kompozicí.

Románová trilogie Jiřího Kratochvila patří bezesporu k vrcholným dílům české prózy přelomu osmdesátých a devadesátých let. Spisovatelův originální styl a netradiční konstrukce jeho příběhů mu zajistily nepřehlédnutelné místo mezi autory, kteří sledují fantaskní či postmoderní linii v české próze.

- ¹ Kratochvil 1998, s. 8.
- ² Haman 1995, s. 4
- ⁵ Zandová 2001, s. 798.
- ⁶ Kratochvil 1999, s. 23.
- ⁷ Kratochvil 1990, přebal knihy.
- ⁸ Kratochvil 1990, s. 8.
- ⁹ Kratochvil 1990, s. 56.
- ¹⁰ Kratochvil 1990, s. 31.
- ¹¹ Kratochvil 1990, s. 35.
- ¹² Kratochvil 1990, s. 83.
- ¹³ Kratochvil 1990, s. 72-3.
- ¹⁴ Kratochvil 1990, s. 85-6.
- ¹⁵ Kratochvil 1990, s. 156-7.
- ¹⁶ Kratochvil 1990, s. 148
- ¹⁷ Kratochvil 1990, s. 167.
- ¹⁸ Kratochvil 1990, s. 197.
- ¹⁹ Kratochvil 1990, s. 196.
- ²⁰ Kratochvil 1990, s. 236.
- ²¹ Kratochvil 1990, s. 251-2.
- ²² Kratochvil 1990, s. 265-6.
- ²³ Kratochvil 1992, s. 165
- ²⁴ Kratochvil 1992, s. 10.
- ²⁵ Kratochvil 1992, s. 133
- ²⁶ Kratochvil 1992, s. 153.
- ²⁷ Kratochvil 1992, s. 56.
- ²⁸ Kratochvil 1992, s. 128.
- ²⁹ Kratochvil 1992, s. 9.
- ³⁰ Kratochvil 1992, s. 161.
- ³¹ Kratochvil 1992, s. 162.
- ³² Kratochvil 1992, s. 73.
- ³³ Kratochvil 1992, s. 87.
- ³⁴ Kratochvil 1995, s. 78.
- ³⁵ Kratochvil 1995, s. 34.
- ³⁵ Kratochvil 1995, s. 52.
- ³⁶ Kratochvil 1995, s. 37.
- ³⁷ Kratochvil 1995, s. 120.
- ³⁸ Kratochvil 1995, s. 128.
- ³⁹ Kratochvil 1995, s. 171-2.
- ⁴⁰ Kratochvil 1995, s. 176.
- ⁴¹ Kratochvil 1995, s. 177.
- ⁴² Kratochvil 1995, s. 146.
- ⁴³ Kratochvil 1995, s. 158.
- ⁴⁴ Kratochvil 1995, s. 157.
- ⁴⁵ Kratochvil 1995, s. 56.
- ⁴⁶ Kratochvil 1993, s. 7.
- ⁴⁷ *Kratochvil 1990, s. 264-5.*
- ⁴⁸ *Kratochvil 1992, s. 82.*
- ⁴⁹ *Kratochvil 1995, s. 169.*
- ⁵⁰ Kratochvil 1990, s. 169-70.

- ⁵¹ Kratochvíl 1992, s. 10-11.
⁵² Kratochvíl 1995, s. 145.
⁵³ Kratochvíl 1990, s. 254.
⁵⁴ Kratochvíl 1990, s. 264.
⁵⁵ Kratochvíl 1990, s. 162.
⁵⁶ Kratochvíl 1990, s. 171.
⁵⁷ Kratochvíl 1990, s. 202.
⁵⁸ Hoffmannová 1996, s. 257.
⁵⁹ Kratochvíl 1998, s. 38.
⁶⁰ Kratochvíl 1995, s. 172.
⁶¹ Kratochvíl 1995, s. 23.
⁶² Kratochvíl 1992, s. 161.
⁶³ Kratochvíl 1992, s. 26.
⁶⁴ Kratochvíl 1990, s. 64.
⁶⁵ Kratochvíl 1990, s. 126.
⁶⁶ Kratochvíl 1990, s. 146.
⁶⁷ Kratochvíl 1990, s. 146.
⁶⁸ Kratochvíl 1990, s. 155.
⁶⁹ Kratochvíl 1992, s. 27.
⁷⁰ Kratochvíl 1992, s. 105.
⁷¹ Kratochvíl 1990, s. 70.
⁷² Kratochvíl 1990, s. 27.
⁷³ Kratochvíl 1990, s. 122.
⁷⁴ Kratochvíl 1995, s. 85-87.
- ⁷⁵ Kratochvíl 1995, s. 58-9.
⁷⁶ Kratochvíl 1990, s. 8.
⁷⁷ Kratochvíl 1990, s. 12.
⁷⁸ Kratochvíl 1995, s. 29.
⁷⁹ Kratochvíl 1990, s. 13.
⁸⁰ Kratochvíl 1990, s. 30.
⁸¹ Kratochvíl 1990, s. 154.
⁸² Kratochvíl 1990, s. 29.
⁸³ Kratochvíl 1995, s. 93.
⁸⁴ Kratochvíl 1990, s. 46.
⁸⁵ Kratochvíl 1995, s. 80-1.
⁸⁶ Kratochvíl 1990, s. 215.
⁸⁷ Kratochvíl 1995, s. 87.
⁸⁸ Kratochvíl 1992, s. 101.
⁸⁹ Kratochvíl 1990, s. 115.
⁹⁰ Kratochvíl 1990, s. 154.
⁹¹ Kratochvíl 1990, s. 160.

Seznam literatury

Kratochvíl, J.: Medvědí román. Atlantis 1990.

Kratochvíl, J.: Uprostřed nocí zpěv. Atlantis 1992.

Kratochvíl, J.: Avion. Atlantis 1995.

Červenka, M.; Holý, J.; Hrbata, Z.; Jankovič, M.; Na cestě ke smyslu (Poetika literárního díla 20.století). Torst 2005.

Červenka, M.; Jankovič, M.; Kubínová, M.; Langerová, M.; Pohledy zblízka: Zvuk, význam, obraz. Torst 2002.

Česká literatura na konci tisíciletí II. Příspěvky z druhého kongresu světa literárněvědné bohemistiky. Ústav pro českou literaturu AV ČR 2001.

Hodrová, D.: ...na okraji chaosu. Torst 2001.

Kratochvíl, J.: Vyznání příběhovosti. Nakladatelství Petrov, Brno 2000.

Lehár, J.: Česká literatura od počátku k dnešku. Nakladatelství Lidové noviny 1998.

Peterka, J.: Teorie literatury pro učitele. Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta 2001.

Petrů, E.: Úvod do studia literární vědy. Rubico 2000.

Postmodernismus v české a slovenské próze. Sborník z mezinárodní konference Oprava 11. – 12. září 2002. Opava 2003.

Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Nakladatelství Brána 1995.

- Brousek, A.: Román jako otevřený systém. In: Literární noviny 1991, č. 35, s. 268.
- Černý, J.: Medvědí román. In: Host 1992, č. 8, s. 152-153.
- Činátl, K.: Medvědi se přemnožili. In: Tvar 2000, č. 12, s. 20.
- Fic, I.: Temný Avion. In: Proglas 1996, č. 1/2, s. 71-72.
- Fišer, Z.: Uprostřed nocí zpěv. In: Slovník českého románu 1945-1991. Ostrava 1992, s. 116-117.
- Halaštová, Š.: Román jako bludiště světa. In: Literární noviny 1992, č. 3, s. 10.
- Haman, A.: Hra na román. In: Literární noviny 1995, č. 6, s. 7.
- Haman, A.: Česká beletrie 1990-95. In: Literární noviny 1995, č. 21, s. 4-5.
- Hoffmannová, J.: K charakteristice postmoderního textu. In: Slovo a slovesnost 1992, č. 3, s. 171-183.
- Hoffmannová, J.: Malý kurz postmoderní poetiky – s pomocí románu J. Kratochvila Avion. In: Čeština doma a ve světě 1996, č. 4, s. 225-260.
- Holý, J.: Fantastické motivy v české próze od šedesátých let. In: Kritický sborník 1995, č. 1/2, s. 26-34.
- Cleboun, P.: V laboratoři příběhu. In: Aluze 2001, č. 1, s. 135-138.
- Chuchma, J.: Plné pulty. In: Uni 1995, č. 5, s. 23-24.
- Chavtík, K.: Medvědí román aneb Nezničitelnost epiky. In: Tvar 1992, č. 6, s. 6-7.
- Chvatík, K.: Nad druhou četbou Kratochvilova Medvědího románu. In: Tvar 2006, č. 3, s. 10-11.
- Jungmann, M.: Hazardér české prózy. In: Literární noviny 1995, č. 17, s. 6.
- Jungmann, M.: Kratochvilovo surreálné Brno. In: Literární noviny 1997, č. 20, s. 7.
- Krafík, V.: Studie studu. Týden 1995, č. 13, s. 83.
- Kostřicová, B.: Urromán Jiřího Kratochvila. In: Literární noviny 2000, č. 6, s. 10.
- Kožmín, Z.: Zotvíraná próza. In: Rovnost 1992, č. 167, s. 5.
- Kožmín, Z.: Architektura Kratochvilova Avionu. In: Rovnost 1995, č. 75, s. 10.
- Kratochvil, J.: Můj první román. In: Literární noviny 1993, č. 43, s. 7.
- Kratochvil, J.: Román s názvem Muk. In: Tvar 1993, č. 27/28, s. 14.
- Kratochvil, J.: Téma s variacemi. In: Literární noviny 1993, č. 38, s. 7.
- Kratochvil, J.: Příběh příběhu. In: Literární noviny 1994, č. 5, s. 1, 4.
- Kratochvil, J.: Slepice řádu se rodí z vejce chaosu. In: Literární noviny 1998, č. 51/52, s. 1 a 8.

- Kratochvíl, J.: Návod k použití. In: Tvar 1999, č. 14, s. 10-11.
- Kubíček, T.: Román jako metamorfóza nejistoty. In: Duha 1993, č. 2, s.168.
- Kyncl, J.: Geneze zla. In: Tvar 1997, č. 21, s. 5.
- Lukavská, K.: Navrať se do domu svého. In: Tvar 2002, č. 3, s.32.
- Malura, J.: Labyrint času a ráj čtenáře. In: Tvar 1993, č. 4, s. 10.
- Malura, J.: Jiří Kratochvíl aneb k poetice českého literárního postmodernismu. In: Sborník prací filozofické fakulty Ostravské univerzity 1995, č. 2, s. 55-69.
- Nekula, J.: Přesmyknutá recenze. In: Tvar 1991, č. 13, s. 14.
- Nekula, M.: Uprostřed nocí zpěv. In: Český parnas. Praha 1993, s. 370-376.
- Píša, V.: Medvědi nevědí. In: Tvorba 1991, č. 26, s.15.
- Sůva, V.: Medvědí román. In: Nové knihy 1991, č. 17, s. 1.
- Šlosar, D.: Jazyk v Avionu. In: Host 2007, č. 7, s. 60-61.
- Švanda, P.: Kratochvilův dobrodružný román. In: Rovnost 1995, č. 5, s. 10.
- Trávníček, J.: Bolest a příběh: dva talenty Jiřího Kratochvíla. In: Tvar 1995, č. 12, s. 20.
- Vlašín, Š.: Rodinné patálie a kruté sny. In: Naše pravda 1995, č. 36, s. 5.
- Vondřichová, A.: Avion. In: A2 2007, č. 24, s. 28.
- Vrbová, J.: Koncepty prostoru v románových trilogiích Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvíla. In: Tvar2001, č. 2 a 3, s.64.
- Všetečka, F.: Avion. In: Alternativa nova 1995, č. 4, s. 7.
- Žilina, M.: Kudy ke katarzi. In: Kritická příloha Revolver Revue 1996, č. 5, s. 59-67.